



# Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

PDF complet – 979-10-231-1585-7

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<sup>e</sup> 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*



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

On ne peut juger des pièces de M. Sedaine d'après la lecture; c'est au théâtre qu'il faut les voir; elles enchantent.

Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire* [1764]<sup>1</sup>.

Je connais une femme qui n'a plus voulu qu'on frappât à sa porte, depuis l'impression que lui ont fait les coups de marteau, dans *Le Philosophe sans le savoir*, et qui pour cet effet y a fait mettre une sonnette.

André Grétry, *Mémoires* [1797]<sup>2</sup>.

Le présent ouvrage entreprend de jeter un éclairage inédit sur un acteur essentiel du renouvellement du théâtre dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a pour origine le colloque international « Le théâtre de Sedaine : une œuvre en dialogue. Sources, diffusion, rayonnement » – le premier consacré à cet auteur en France –, qui s'est tenu à l'Institut d'études avancées et à l'université Paris-Sorbonne les 13 et 14 mai 2016, auquel se sont ajoutés quelques textes complémentaires. Ce colloque prolongeait la rencontre pionnière organisée par Mark Ledbury et David Charlton à Londres en 1997 à l'occasion du bicentenaire de la mort de Sedaine, qui avait donné lieu à la publication d'un important volume collectif intitulé *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*<sup>3</sup>. Dans le sillage de cet ouvrage fondateur, et dans celui du livre de Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*<sup>4</sup>, c'est à travers la notion de dialogue que nous avons voulu réinterroger son œuvre, alors qu'aucune

1 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, t. VI, 1878, p. 234, p. 71-72.

2 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an V [1797], t. 1, p. 401.

3 David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.

4 Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

monographie n'a été publiée en France depuis l'ouvrage de référence de Louise Parkinson Arnoldson<sup>5</sup>.

## UNE ŒUVRE DIALOGIQUE

Si Sedaine a été l'un des principaux acteurs du renouvellement dramatique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, c'est peut-être parce qu'il avait, outre un sens aigu des situations, une forme d'ouverture, d'empathie, ou de génie dans l'art de la collaboration, nécessaires à ce genre combinatoire et relationnel qu'est le théâtre musical. L'hybridité consubstantielle à l'opéra-comique, dans lequel Sedaine s'est particulièrement illustré, requiert de ses auteurs, de ses compositeurs et de ses interprètes un sens du dialogue dans l'acceptation la plus large du terme.

8 Les lieux du dialogue sont multiples dans le théâtre de Sedaine. Celui-ci fait entrer en résonance les genres, les arts, les registres, les vivants et les morts, le haut et le bas, l'héroïque et le burlesque, le texte et la musique. Son œuvre tisse de nombreux liens avec les auteurs passés (Shakespeare, Scarron, Molière, La Fontaine, Dufresny, Fontenelle ou Houdar de La Motte) et contemporains (notamment Diderot ou Beaumarchais).

Sedaine décrit lui-même, dans ses avertissements et préfaces, ce phénomène de recyclage et d'appropriation de textes antérieurs que l'on appelle depuis les années 1960 *intertextualité*<sup>7</sup>. Voici ce qu'il confesse dans la préface de *L'Anneau perdu et retrouvé* en 1764 : « J'oubliais de dire que dans l'une des ariettes j'ai employé deux vers de La Fontaine et que Shakespeare, par les scènes qui terminent ses *Commères*

5 Louise Parkinson Arnoldson, *Sedaine et les musiciens de son temps*, Paris, L'Entente linotypiste, 1934. Sur la vie et l'œuvre de Sedaine, voir notamment 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. 4, p. 501-516 ; Lettres de Jeanne-Suzanne Sedaine à Pixérécourt, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Carton 2073 ; Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. cit., t. XVI, 1882, p. 234, note 2 ; E. Guileysse-Frère, *Sedaine, ses protecteurs, ses amis*, Paris, Flammarion, 1907 ; Ladislav Günther, *L'Œuvre dramatique de Sedaine*, Paris, Émile Larose, 1908 ; Auguste Rey, *Notes sur mon village. La vieillesse de Sedaine*, Paris, Champion, 1906 ; Alfred de Vigny, « Mlle Sedaine et la propriété littéraire », *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1841 ; Karin Pendle, « L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789 », « 4. Michel-Jean Sedaine », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 94-104.

6 Voir la thèse pionnière de Corinne Pré, *Le Livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, thèse sous la direction d'André Tissier, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 1981 ; et Michel Noiray, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005.

7 Sur la notion d'intertextualité, voir notamment Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.



de *Windsor*, m'a donné l'idée de celles qui finissent ma pièce<sup>8</sup> ». Dans l'avertissement du *Magnifique*, Sedaine évoque la pièce de Houdar de La Motte qui l'a inspiré, rappelant au passage qu'elle est adaptée d'un conte de La Fontaine<sup>9</sup>. Dans celui de *Thémire*, composée en collaboration avec Duni, il précise que cette pastorale est « tirée d'une églogue de Fontenelle », *Ismène*, et parodie de nombreux vers de ce dernier<sup>10</sup>. Au dénouement, Thémire cite en le modifiant légèrement le dernier vers de l'églogue : « Je m'expose à l'amour ; mais n'aimez pas Doris<sup>11</sup> », Timante lui jure qu'il n'aime pas Doris et Palémon les unit. Dans l'avertissement de *La Gageure imprévue*, comédie déclamée, Sedaine reconnaît sa dette envers Scarron :

La seule scène théâtrale de ce petit ouvrage est tirée d'une des nouvelles de Scarron, intitulée *La Précaution inutile*, et, je l'avoue, toutes les autres scènes de ma comédie n'ont servi que d'enveloppe à celle où la marquise propose et gagne la gageure. Chez Scarron, la duchesse (car c'en est une) a joué et joue plus gros jeu ; mais les romanciers font ce qu'ils veulent. Dans la nouvelle suivante, intitulée *Les Hypocrites*, Molière a, je crois, trouvé une des belles scènes de son *Tartuffe* : celle où ce scélérat se jette aux genoux d'Orgon pour le prier de pardonner à son fils, celle où il s'avoue un misérable souillé d'ordures, etc. Mais l'auteur l'a si bien fondue dans son drame, elle y est si naturellement amenée, qu'on croirait aisément qu'il n'y avait pas besoin du roman pour l'imaginer. Cette remarque a fait naître mes regrets sur ce que Molière ne s'est pas servi de la scène que j'ai mise en œuvre : il aurait dû cueillir cette fleur, elle était sur sa route, et le Théâtre-Français aurait un ouvrage de plus<sup>12</sup>.

Ces quelques exemples montrent assez que Sedaine, créateur et inventeur, est conscient d'avoir beaucoup appris de ses prédécesseurs : il inscrit son travail dans une tradition avec laquelle il dialogue, entre réappropriation, réécriture et émancipation. Si l'on en juge par le ton qu'il adopte dans ses textes liminaires, Sedaine aurait sans doute repris à son compte la formule chantée dans le vaudeville final des *Moissonneurs* de Favart et Duni :

8 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *L'Anneau perdu et retrouvé*, Paris, Hérissant, 1764, n.p.

9 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Le Magnifique*, Paris, Hérissant, 1773, p. v-ii.

10 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Thémire*, Paris, Hérissant, 1771, n.p.

11 Le vers exact du dénouement de l'églogue de Fontenelle est « Je m'expose à l'amour, et n'aimez point Doris » (Bernard Le Bovier de Fontenelle, « *Ismène* », dans *Poésies pastorales avec un traité sur la nature de l'églogue et une digression sur les Anciens et les Modernes*, Paris, Brunet, 1698 [2<sup>e</sup> éd.], p. 69). Dans le paratexte de *Thémire*, Sedaine évoque également l'intertexte de *La Princesse d'Élide* de Molière.

12 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *La Gageure imprévue*, Paris, Hérissant, 1768, n.p.

Et quand on vient après Molière,  
Heureux qui peut encore glaner<sup>13</sup>.

Ces vers disent l'admiration d'un certain XVIII<sup>e</sup> siècle pour Molière, considéré déjà comme un modèle difficilement surpassable. Mais surtout, ils décrivent l'opéra-comique nouveau, dont Favart est, avec Sedaine, l'un des principaux artisans à partir des années 1750, comme un genre composite dont l'écriture repose largement sur l'emprunt, la citation et la réminiscence.

En dépit de sa réputation d'autodidacte, Sedaine manifeste dans son œuvre une culture et une connaissance très étendues du répertoire dramatique et musical de son époque et des siècles passés. Malgré l'abandon progressif et provisoire des vaudevilles dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la circulation des matières dramatiques et musicales reste intense<sup>14</sup>. Les pratiques de la réécriture, du clin d'œil, de l'écho musical ou textuel, du pastiche, de l'adaptation transgénérique, valent d'être interrogées, évaluées et replacées dans le contexte de l'époque. Ce foisonnement intertextuel n'est cependant pas incompatible avec le sentiment d'une dramaturgie originale qui invente à chaque nouveau spectacle une formule inédite<sup>15</sup>. Comme le laisse entrevoir le métadiscours qu'il développe dans les nombreux paratextes dont il accompagne sa production dramatique, Sedaine dialogue également avec son public et son futur lectorat<sup>16</sup>. Il arbore la figure d'un auteur modeste, qui s'efface souvent derrière le compositeur ou s'en remet au jugement des spectateurs et des spectatrices.

La conversation autour de ses créations se prolonge au coin des cheminées, notamment à travers les « produits dérivés » élaborés à partir de ses œuvres, comme ces petits écrans à main qui foisonnent au XVIII<sup>e</sup> siècle et dont Nathalie Rizzoni a montré qu'ils étaient une forme de consécration pour l'auteur (fig. 1)<sup>17</sup>.

13 Charles-Simon Favart, *Les Moissonneurs*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 91.

14 Voir Michel Noiray, « Ariettes et vaudevilles dans les années de formation de l'opéra-comique français », dans Christoph-Hellmut Mahling et Sigrid Wiesmann (dir.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 117-120; « L'opéra-comique dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : questions de méthode », dans Hélène Charnassé (dir.), *Aspects de la recherche musicologique au CNRS*, Paris, Éditions du CNRS, 1984, p. 141-148.

15 Voir par exemple le cas des scènes de nuit que Sedaine décline à travers diverses modalités du dialogue entre le « voir » et « l'entendre », Judith le Blanc, « “Écoute : si on ne les voit, on les entend” : potentialités dramaturgiques des scènes de nuit dans l'opéra-comique du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n° 4, « Scènes de nuit / Night Scenes », dir. Florence March, Magali Soulatges et Patrick Taieb, 2015, p. 135-150.

16 Les Avertissements de Sedaine sont publiés et commentés par David Charlton dans « Sedaine's Prefaces: Pretexts for a New Musical Drama », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean-Sedaine, 1719-1797, op. cit.*, p. 196-272.

17 Voir notamment de Nathalie Rizzoni, « Une série exceptionnelle et inédite de “produits dérivés” du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle : les écrans à main et l'éventail de Blaise et Babet, une pièce de Monvel et



1. Feuille d'écran à main représentant une scène du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny, gouache et gravure en couleur sur carton, 40,5x24,5 cm  
Paris, BnF, Arts du spectacle, 4-O ICO-177

Nombreuses sont les anecdotes qui renvoient de Sedaine l'image d'un auteur plein de sollicitude, de sympathie et de générosité pour ses amis et les auteurs qu'il estime. Le 6 mars 1760, à la Foire Saint-Germain, il crée *Les Troqueurs dupés* pour rendre service à son ami Charles Sodi, alors dans la misère. Malheureusement la pièce, aujourd'hui perdue, tombe. Dès la neuvième représentation de *La Gageure imprévue*, en guise d'« acte de reconnaissance » à l'égard de celui qu'il considère comme un maître, il offre ses droits d'auteur pour commander au jeune Houdon le buste de Molière que l'on peut encore voir dans le foyer de la Comédie-Française. En même temps, il achète pour le même théâtre le buste de Dufresny que Pajou vient de terminer. Les deux sculpteurs étaient de ses amis et Sedaine ne voulait pas favoriser l'un plutôt que l'autre. De la même façon, il rend hommage à Molière et à Dufresny à travers de nombreux échos et réminiscences.

- 12 On sait que Sedaine retouchait – ou *retaillait* – volontiers certains opéras-comiques de ses contemporains qui n'avaient pas obtenu le succès escompté. Il apparaît ainsi comme le bon ami qui vient « au chevet » des œuvres pour les raccommoier, les remodeler, ce qu'il a fait pour Poincette avec *Tom Jones*<sup>18</sup> ou *Ernelinde*<sup>19</sup>.

Sedaine, en artisan conscient de ses effets, manifeste très tôt une capacité d'autodérision et introduit le dialogue jusque dans sa poésie :

Ma Muse cependant suit pas à pas le code  
 Qu'observent à présent nos auteurs à la mode [...]
   
De points interrogans [*sic*] je remplis chaque strophe.  
 Quoi? Qui? Qu'est-ce? Grands dieux! Ô Rois! ô Prince! ô vous!  
 Arrêtez... Ciel...! mais non... et par une apostrophe,  
 Je fais, quand il me plaît, parler jusqu'aux cailloux<sup>20</sup>.

Il se plaît à cultiver l'image – qui tient en partie de la posture – du « maçon-poète », et ne se considère pas comme un « auteur » à part entière. Or c'est précisément

Dezède (1783) », Actes du colloque CESAR/Clark Art Institute, Williamstown, Mass., USA, septembre 2008; « Quand les arts décoratifs s'invitent au Parnasse: le rhizome de *Fanfan et Colas*, de l'abbé Aubert à Voltaire », dans Luc Fraisse (dir.), *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Paris, PUPS, 2010, p. 617-632; « Grand succès sur petits écrans au XVIII<sup>e</sup> siècle: *Les Deux chasseurs et la laitière* d'Anseume et Duni (d'après La Fontaine) », dans Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini (dir.), *Le Livre du monde et le monde des livres, Mélanges en l'honneur de François Moureau*, Paris, PUPS, 2012, p. 353-396.

18 Michel Noiray, dans sa communication « Les choix métriques de Sedaine », a notamment évoqué ce point pendant le colloque de 2016 « Le théâtre de Sedaine: une œuvre en dialogue ».

19 Voir Manuel Couvreur, « Diderot et Philidor: le philosophe au chevet d'*Ernelinde* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 11, 1991. p. 83-107.

20 Michel-Jean Sedaine, « Le Café, ou les Aveux poétiques », dans *Pièces fugitives de Monsieur S\*\*\**, Paris, s.n., 1752, p. 19.

cette modestie, cette quasi-absence d'ego auctorial<sup>21</sup> qui lui permet d'exceller dans son genre de prédilection et de collaborer avec les meilleurs compositeurs de son temps : Philidor, pendant sa période foraine, Monsigny au moment du passage de la Foire à la Comédie-Italienne et pour accompagner l'évolution de la comédie mêlée d'ariettes vers une esthétique du sensible<sup>22</sup>, Grétry enfin, pour une dizaine d'opéras-comiques qui ont durablement marqué la physionomie du genre et ouvert la voie au romantisme. Dans ses *Mémoires ou Essais sur la musique*, le compositeur laisse transparaître son admiration pour le dramaturge et l'intérêt qu'il a pu trouver à leur collaboration :

Si Sedaine n'est pas le poète qui soigne le plus les vers destinés au chant, les situations qu'il amène, et non pas qu'il trouve, comme disent les envieux, sont si impérieuses, qu'elles forcent le musicien à s'y attacher pour les rendre. Il dit presque toujours le mot propre, et il se croit dispensé de l'embellir par des tours poétiques. Il force donc le musicien à prendre des formes neuves pour rendre ses caractères originaux<sup>23</sup>.

#### UN THÉÂTRE DE L'EFFET

Si Sedaine est un bon librettiste d'opéra-comique, c'est parce qu'il sait se mettre au service de l'efficacité spectaculaire. Expérimentateur infatigable, il fait dialoguer le texte et la musique en alchimiste, pour créer ce que nous serions tentées d'appeler un théâtre de situations. Dans les *Réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique* publiées par Pixierécourt, Sedaine confie en 1759, qu'il aurait répondu au directeur de l'Opéra-Comique venu lui commander un livret :

Non, Monsieur, je ne veux plus rien faire pour le spectacle. Cependant, si quelque chose m'excitait, ce serait le plaisir d'essayer de mettre toute une scène en musique, scène qui serait composée de plusieurs interlocuteurs en action<sup>24</sup>.

21 « J'ai fait mon choix ; j'aime mieux passer pour mal versifier, que pour mal bâtir : c'est pour vivre que je suis maçon : je ne suis poète que pour rire. » (Michel-Jean Sedaine, « Préface », dans *Pièces fugitives*, *op. cit.*)

22 Voir Raphaëlle Legrand, « “Risquer un genre nouveau en musique” : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797*, *op. cit.*, p. 119-145.

23 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. 1, p. 254.

24 Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique », *op. cit.*, p. 504.

La même année, il crée avec Philidor *Blaise le Savetier*. Endetté et poursuivi par un huissier, Blaise enferme ce dernier dans une armoire. À l'extérieur de l'armoire, il joue une scène de ménage imaginaire en contrefaisant la voix de son épouse<sup>25</sup>, qu'il feint de battre, afin d'effrayer l'huissier enfermé. Cette scène, programmée par le livret, ne produit aucun effet à la lecture. Elle ne prend forme que grâce à la musique, dans l'instant du spectacle.

14 En 1773, dans l'avertissement qui précède son livret du *Magnifique*, Sedaine écrit à propos du conte de La Fontaine dont il s'est inspiré : « ce conte m'a paru propre au genre de l'opéra-comique ; il promettait des situations sur lesquelles la musique pût s'arrêter, et j'ai cherché à en profiter ». Le dialogue entre texte et musique, souvent mis en scène dans le paratexte des avertissements, semble se faire dans l'esprit de Sedaine avant même le travail d'écriture. Grétry, dans ses *Mémoires*, offre des témoignages précis sur leur collaboration et la façon dont Sedaine travaille à partir d'une scène matricielle autour de laquelle l'œuvre progresse. Ainsi écrit-il à propos du *Magnifique* : « L'on me disait : je viens pour la scène de la rose ; je répondais : c'est pour cette scène que l'auteur a fait la pièce<sup>26</sup> ».

L'œuvre dramatico-musicale de Sedaine offre un concentré de théâtralité expérimentale, qui explore les potentialités émotionnelles du spectacle et dialogue aussi avec la peinture de son époque. Sedaine est sensible à la dimension visuelle de son théâtre et aux effets produits par la représentation. Il affirme que pour écrire il « consult[e] ordinairement des peintres et autres artistes connaisseurs en tableaux ou en dessins<sup>27</sup> », ce qui le rapproche de Diderot, qui crée ses pièces de théâtre en formant des « galeries de tableaux » et en imaginant les figures « transport[ées] de la nature sur la toile » pour évaluer l'effet que produira la scène<sup>28</sup>. Dans la même perspective, le comédien ou la comédienne doit prendre conscience de son image renvoyée au public et tenter d'améliorer celle-ci par un travail préalable. Selon Diderot, « un comédien qui ne se connaît pas en peinture, est un pauvre

25 Ce jeu de scène virtuose qui consiste pour un acteur à jouer deux rôles à la fois est un *lazzo* hérité de la *commedia dell'arte*. On le trouve par exemple dans la scène XV du *Médecin volant* de Molière.

26 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. 1, p. 255.

27 Cité par Louis Petit de Bachaumont *et al.*, *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, t. XX, 1783, p. 18 [10 janvier 1782].

28 Denis Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, t. IV, *Esthétique-Théâtre*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1282. Voir aussi Diderot, *Salon de 1767*, *ibid.*, p. 574-575. Voir Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973 et Jean-Louis Haquette, « Le public et l'intime : réflexions sur le statut du visible dans *Le Fils naturel* et les *Entretiens* », dans Marc Buffat (dir.), *Diderot, l'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 73.

comédien<sup>29</sup> ». Dans *Le Roi et le fermier* de Sedaine et Monsigny, certaines scènes familiales rappellent les tableaux de Greuze et les scènes de genre de l'époque. La peinture de Boucher entre en dialogue avec certaines scènes composées par Sedaine. Mark Ledbury et Melissa Hyde ont ainsi analysé la relation entre *Les Sabots* de Sedaine et *Les Sabots* de Boucher<sup>30</sup>.

On devine alors que le dialogue entre Sedaine et les interprètes, ces « actrices et [...] acteurs musiciens<sup>31</sup> » qui sont souvent à l'origine du succès de ses œuvres, fut également fécond. Son théâtre leur offre non seulement des situations où peut s'exprimer pleinement leur talent, mais aussi l'occasion de faire évoluer le jeu scénique, lequel se modèle au gré des expériences dramatiques testées par Sedaine. Grétry le montre ainsi à l'œuvre :

Pendant les répétitions, je respecte ses moindres volontés ; s'il tourne une chaise, c'est parce qu'il prévoit que l'actrice vue de profil, fera l'effet qu'il désire ; mais il a peut-être encore plus senti que raisonné ses situations<sup>32</sup>.

Les nombreuses didascalies témoignent d'un souci de « mise en scène », d'une prise en compte du geste et du corps, et donc d'une conception particulière du langage théâtral, qui doit inclure le sonore (mots, sons, bruits), et le visuel (décors, gestes, mouvements sur scène), le tout demandant à être réglé de façon précise en vue de certains effets. Par exemple, la déclaration d'amour muette du *Magnifique* fit le triomphe de Marie-Thérèse Laruette :

La délicieuse scène de la Rose [...] est tout entière son ouvrage ; elle y répandait un mélange de décence et d'intérêt dont la magie est inexplicable. C'est un mot très singulier, peut-être, mais plein de vérité, que celui de Mme d'Houdetot, qui disait que dans ce moment Mme Laruette avait de la pudeur jusque dans son dos<sup>33</sup>.

29 Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, chap. IV : « Ce que tout le monde sait sur l'Expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas », dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre*, éd. cit., p. 486.

30 Voir l'article de Sabine Teulon Lardic dans le présent volume. Voir également Mark Ledbury, « Boucher and Theater », dans Melissa Hyde et Mark Ledbury (dir.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 152.

31 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Le Jardinier et son seigneur*, Paris, Hérissant, 1761, p. 3.

32 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, op. cit. t. 1, p. 398.

33 Friedrich Melchior Grimm et al., *Correspondance littéraire*, op. cit., t. XI, p. 443 [mars 1777]. Voir Raphaëlle Legrand, « Favart, Laruette, Trial et Dugazon : chanteuses à la Comédie-Italienne, mariées à des artistes », dans Caroline Giron-Panel, Sylvie Granger, Raphaëlle Legrand et Bertrand Porot (dir.), *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, PUR, 2015, p. 96.

Le succès de cette scène repose non seulement sur le talent et la justesse de ses interprètes, mais aussi sur l'efficacité des procédés dramaturgiques mis en œuvre, ce dont témoigne une anecdote relatée par Grétry dans ses *Mémoires* :

Pour faire l'éloge de la scène et de l'acteur Clairval, je rapporterai qu'une dame impatiente de voir tomber la rose des mains de la pudeur, ouvrit ses doigts charmants, laissa tomber son éventail sur le théâtre, et fut aussi déconcertée de sa défaite, que le fut Clémentine l'instant d'après<sup>34</sup>.

Sedaine témoigne également de la vérité du jeu de madame Laruette dans *Le Déserteur*<sup>35</sup>, de sa capacité à toucher son public, à faire littéralement exploser le quatrième mur, jusqu'à interrompre la représentation et créer un dialogue entre la scène et la salle :

16

J'y ai vu, à une représentation, un effet bien étonnant de ce que peut sur nos sens un accent très juste et très passionné : Mme Laruette au troisième acte, dans la prison, jette un cri si touchant et si vrai qu'il fut redit du même ton par une femme qui était à l'amphithéâtre. Le même cri d'effroi fut répété en plusieurs endroits de la salle par d'autres femmes et communiqua une frayeur universelle. Tout le monde s'agite, se lève, une grande partie s'enfuit jusque dans la rue, et du parterre même, et la pièce finit là<sup>36</sup>.

Paradoxalement et d'une certaine manière, cette interruption de la fiction par l'intrusion du réel, cette propagation de l'émotion collective réalise aussi le rêve de Diderot, celui d'une communion émotive entre la scène et la salle.

## LE RÊVE DE DIDEROT

L'inventivité dramaturgique de Sedaine dans l'élaboration d'un théâtre tourné vers l'effet lui vaut l'admiration de l'inventeur du « quatrième mur », promoteur de la pantomime qui conseillait en 1765 à l'apprentie comédienne mademoiselle Jodin : « Il faut avoir le courage quelquefois de tourner le dos au spectateur<sup>37</sup> ». Sedaine, mieux que Diderot lui-même, incorpore « les idées de celui-ci dans son œuvre

34 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, op. cit., t. 1, p. 255.

35 Michel-Jean Sedaine, *Le Déserteur, drame en trois actes, en prose mêlée de musique*, Paris, Claude Hérissant, 1769, pour le livret (musique de P.-A. Monsigny). Voir les pages consacrées à cette pièce dans Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of genre*, op. cit., p. 192-197.

36 Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions inédites sur l'Opéra-Comique », op. cit., p. 512.

37 Denis Diderot, « Lettre à Mademoiselle Jodin [juillet ou août 1766] », dans *Œuvres*, t. V, *Correspondance*, éd. cit., p. 659.



dramatique<sup>38</sup> ». Il est l'un des rares librettistes d'opéra-comique cités par Diderot, lequel s'intéresse particulièrement aux possibilités dramaturgiques offertes par ce genre dramatico-musical depuis le développement et la généralisation des ariettes à la fin des années 1750<sup>39</sup>. Quoiqu'il ne s'agisse pas d'une comédie mêlée d'ariettes, *Le Philosophe sans le savoir* produit selon lui « les terreurs de la tragédie avec les moyens de l'opéra-comique<sup>40</sup> ». Diderot rapporte l'anecdote suivante :

À l'avant-dernière scène, il y a quelques jours qu'une jeune fille s'écria du milieu de l'amphithéâtre : Ah ! Il est mort ! Je voudrais bien que cette petite fille-là eût été la mienne. Comme je l'aurais baisée, et devant tout le monde<sup>41</sup> !

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les témoignages abondent de spectatrices touchées par ce genre moral qui suscite des larmes de compassion à l'égard des héroïnes. Voici par exemple ce que rapporte Stéphanie-Félicité de Genlis, à la sortie du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny :

Le drame est de l'in vraisemblance la plus extravagante [...], mais il offre des détails touchants et des scènes du plus grand effet. J'allai à la première représentation et j'avoue que j'y versai des torrents de larmes<sup>42</sup>.

Cette émotion ressentie par la jeune Stéphanie-Félicité trouve un écho chez Anne-Marie du Deffand, qui écrit à Voltaire : « ce Sedaine a un genre qui fait grand effet. Il a trouvé de nouvelles cordes pour exploiter la sensibilité : il va droit au cœur »<sup>43</sup>. La nouvelle sensibilité dramatique à l'œuvre dans ces opéras-comiques, qui cultivent une esthétique de l'effet propice à toucher le cœur et à saisir l'âme, permet aux spectatrices de s'adonner au plaisir des larmes dans les bornes d'une moralité de bon aloi, héritée des théories de Diderot sur le drame. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, ce dernier évoque les larmes de joie qu'il a versées quand le public a enfin applaudi *Le Philosophe sans le savoir*, et considère rétrospectivement qu'il s'est comporté en

38 Louise Parkinson Arnoldson, *Sedaine et les musiciens de son temps*, op. cit., 1934, p. 11.

39 Voir par exemple à propos de *L'île des Fous* (Anseaume et Duni, 1760) ou du *Maréchal ferrant* (Quétant et Philidor, 1761) : « Il y a dans ces ouvrages toutes sortes de caractères ; une variété infinie de déclamations. Cela est sublime ; c'est moi qui vous le dis. » (Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau* dans *Œuvres*, t. II, *Contes*, éd. cit., p. 673-674.)

40 Denis Diderot, Lettre à Sophie Volland [30 décembre 1765], dans *Œuvres*, éd. cit., t. V, p. 578.

41 *Ibid.*

42 Stéphanie-Félicité de Genlis, citée par Arthur Pougin, *Monsigny et son temps*, Paris, Fischbacher, 1908, p. 130. Voir Raphaëlle Legrand, « "Risquer un genre nouveau en musique" : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », art. cit., p. 119.

43 Anne-Marie du Deffand, Lettre du 7 juillet-16 juillet 1769, dans *Correspondance complète*, Paris, Michel Lévy, 1886, t. I, p. 245. Voir Raphaëlle Legrand, *ibid.*

« homme sensible et médiocre », contrairement à l'auteur de la pièce : « Sedaine, immobile et froid, me regarde et me dit : *Ah! M. Diderot, que vous êtes beau! Voilà l'observateur et l'homme de génie*<sup>44</sup> ». Aux accusations prononcées contre le style de Sedaine, que certains jugent plat voire grossier<sup>45</sup>, Diderot oppose avec admiration la capacité du dramaturge à user dans sa pièce des moyens appropriés à la représentation du moment le plus pathétique, ce moment « sublime par le sang-froid qui succèd[e] à la sensibilité étouffée<sup>46</sup> ». Un point de vue similaire est développé dans la *Correspondance littéraire* à propos du *Déserteur* :

Tout ce que cet homme sait dire et peindre d'un seul mot! J'avoue que je préfère ce mot simple, ce mot énergique, ce mot qui, au gré du poète, remue mon âme, la trouve et l'attendrit, la console, la remplit de terreur, à toutes les tirades de nos faiseurs de vers et de phrases qui ne me remplissent que d'ennui. À cela on me répond que les vers de M. Sedaine sont presque toujours mauvais, et qu'on ne peut les supporter; moi non plus je ne saurais les supporter, et je suis plus blessé que qui que ce soit de ce style bigarré qui dépare ses pièces, et de ces vers maussades et barbares qui succèdent à une prose pleine de sens, de vie et de force. Mais [...] je sais distinguer le génie de l'homme d'une mauvaise pratique, et condamner celle-ci sans dépriser l'autre; et j'avoue de bonne foi à nos merveilleux que je donnerais tous leurs vers et encore leur prose pour cette petite fille qui revient du camp ses souliers à la main, et tombe sans connaissance à terre en apercevant son amant pour le salut duquel elle vient de faire ces efforts au-dessus de ses forces. Quel tableau! Je n'en connais pas d'un effet plus profond, plus pathétique et plus sublime. Je me souviens que lorsque l'auteur me le montra pour la première fois, il me fit faire un saut qui pensa soulever l'impériale du carrosse où nous étions. Je déclare encore que les premiers mots après sa défaillance : « Où suis-je?... ô ciel! j'ai les pieds nus », me paraissent sublimes<sup>47</sup>.

La valeur d'une pièce ne tient pas au fait qu'elle se conforme ou non à certaines règles, ni à certaines exigences stylistiques ou poétiques, mais dépend de l'effet qu'elle produit,

<sup>44</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 1995.

<sup>45</sup> Dans la *Correspondance littéraire*, on lit par exemple : « C'est dommage que M. Sedaine n'ait pas un peu plus de facilité dans le style. Il est souvent dur et raboteux. Ses vers surtout sont faits de manière à faire mal à l'oreille quand on les lit » (Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. VIII, 1878, p. 502); « Quant à M. Sedaine, je persiste plus que jamais dans l'estime que je lui porte; et je ne suis pas peu fâché pour nos académiciens, nos connaisseurs, nos merveilleux, de voir le peu de cas qu'ils affectent de faire de lui; peut-être sont-ils de bonne foi: en ce cas, ils sont donc peuple, et ne sentent pas mieux que lui le génie et son allure. » (*Op. cit.*, t. VIII, 1879, p. 316.)

<sup>46</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 1396.

<sup>47</sup> Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. VIII, p. 317.

quels que soient les moyens employés. Sedaine a l'art de mettre au service du sublime, dans l'intention de saisir le spectateur, une simplicité que l'on a tort de confondre avec de l'indigence. Si l'intrigue du *Déserteur* est extrêmement ténue, c'est justement pour favoriser l'efficacité d'une dramaturgie qui repose moins sur une action continue et linéaire, que sur des tableaux juxtaposés, souvent au mépris de la règle classique de liaison des scènes, et convergeant vers le moment le plus émouvant :

Rapidement exposée, elle est aussi vite dénouée. Le dénouement ne constitue d'ailleurs pas une surprise. Annoncé longtemps à l'avance, il est aisément prévu par le spectateur. Les péripéties et les scènes de liaison, enfin, sont réduites à peu de chose, au risque de confiner à l'invraisemblance. Tout est sacrifié pour mettre en valeur quelques situations intéressantes, dont on sait qu'elles étaient le moteur de l'invention de Sedaine. Le statisme dramatique qui en résulte devient un atout, car il permet de développer les situations sur le plan émotionnel, c'est-à-dire de laisser agir la musique<sup>48</sup>.

Autrement dit, c'est au prix d'une suspension de la parole, au profit d'autres modes d'expression, que Sedaine et Monsigny donnent voix à ce « je ne sais quoi » que le langage verbal ordinaire ne saurait formuler. C'est aussi dans *Le Déserteur* que le librettiste et le compositeur mettent en place un dispositif complexe qui permet la confrontation brutale du comique et du tragique, en plaçant dans la même cellule Montauciel, un ivrogne analphabète, et Alexis, un soldat injustement condamné à mort<sup>49</sup> :

Il est certain que le projet de M. Sedaine a été de faire une expérience sur les spectateurs, et de voir jusqu'à quel point il pourrait nous forcer de rire et de pleurer alternativement. C'est un danseur de corde qui me fait peur par ses tours, et qui, quand il a réussi à m'effrayer, se met à badiner, et quand il s'aperçoit que l'impression de la frayeur s'affaiblit en moi, il me fait peur à nouveau, afin de se jouer de moi à son gré<sup>50</sup>.

La présence du comique n'atténue pas le tragique, mais le renforce par contraste. Ce type d'expérimentation dramaturgique vaut à Sedaine un vibrant éloge de la part de Diderot :

48 Raphaëlle Legrand, « "Risquer un genre nouveau en musique" : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », art. cit., p. 121-122.

49 Voir Marie-Cécile Schang, « Diderot et l'opéra-comique », dans les actes du colloque international *Diderot, théâtre et musique*, Paris-Sorbonne, 2013, à paraître aux Classiques Garnier.

50 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, op. cit., t. VIII, p. 318.

Je le regarde comme un des arrière-neveux de Shakespeare ; ce Shakespeare, que je ne comparerai ni à l'Apollon du Belvédère, ni au Gladiateur, ni à l'Antinoüs, ni à l'Hercule de Glycon, mais bien au Saint-Christophe de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes duquel nous passerions tous sans que notre front touchât à ses parties honteuses<sup>51</sup>.

L'auteur du compte rendu va même jusqu'à affirmer : « [L]e génie de Sedaine est infiniment analogue à celui du tragique anglais ; et si je croyais à la métempsychose, je dirais que l'âme de Shakespeare est venue habiter le corps de Sedaine<sup>52</sup> ». La référence à Shakespeare s'inscrit dans un mouvement général de découverte et d'appropriation du théâtre anglais en France<sup>53</sup>. Depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, les dramaturgies française et anglaise circulent entre les deux pays<sup>54</sup>, et le passage de troupes anglaises à Paris permet la diffusion de leur pratique sur le continent. Mais c'est au début du xviii<sup>e</sup> siècle que le public français découvre le théâtre anglais, dont la connaissance est jusqu'alors le privilège de quelques initiés, voyageurs ou exilés pour la plupart. Ce théâtre fait alors l'objet d'une réception ambivalente, suscitant « à la fois fascination et répulsion »<sup>55</sup>. Sedaine embrasse la carrière d'auteur dramatique au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, alors même que l'intérêt grandit en France pour un théâtre qui privilégie la matérialité du spectacle, et par conséquent tous les procédés susceptibles de produire un effet sur les sens du spectateur. Selon Laurence Marie-Sacks, « ce n'est pas un hasard si les théoriciens s'intéressent à Shakespeare précisément à ce moment-là<sup>56</sup> ». L'auteur anglais, moins contraint que les

20

51 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 1396.

52 Friedrich Melchior von Grimm et al., *Correspondance littéraire*, op. cit., t. VIII, p. 316.

53 Voir la thèse en cours de Luc Davin, sous la direction de Catherine Treilhou-Balaudé, qui porte sur *Shakespeare et les Lumières françaises. La présence shakespearienne dans le théâtre français du xviii<sup>e</sup> siècle : généalogie, poétique, postérité*, Université Sorbonne Nouvelle.

54 Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March donnent l'exemple du *Misanthrope* de Molière, créé à Paris en 1666, réécrit dix ans plus tard par William Wycherley sous le titre *The Plain Dealer*, dont Voltaire s'inspire pour *La Prude* en 1747 (« Introduction », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March [dir.], *Les Théâtres anglais et français [xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles]. Contacts, circulation, influences*, Rennes, PUR, 2016, p. 15).

55 *Ibid.*, p. 14.

56 Laurence Marie-Sacks, « "Des peintures fortes et naïves de la vie humaine", Shakespeare et l'esthétique du tableau dans la France des Lumières », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March (dir.), *Les Théâtres anglais et français*, op. cit., p. 127. Sur la diffusion et la réception de Shakespeare en France, voir notamment : Michèle Willems, *La Genèse du mythe shakespearien, 1660-1780*, Paris, PUF, 1979 ; ou encore Paul Van Tieghem, *Le Prérromantisme : études d'histoire littéraire européenne*, t. III : *La Découverte de Shakespeare sur le continent*, Paris, SFELT, 1947 ; Marion Monaco, *Shakespeare on the French Stage in the 18th Century*, Paris, Didier, 1974 ; Élisabeth Angel-Perez et François Lecercle (dir.), *La Haine de Shakespeare*, Paris, SUP, coll. « e-Theatrum mundi », 2017 (notamment les articles de Marc Hersant, « Voltaire contre Shakespeare : la crise de 1776 dans les lettres de Voltaire » ; Michèle Willems, « Haine ou envie ? L'ambivalence de la

Français par l'héritage aristotélicien, ouvre en effet des perspectives dramaturgiques nouvelles, privilégiant « l'effet produit en imitant directement la nature et en montrant les actions menées par des personnages conçus comme des êtres vivants<sup>57</sup> ». La création du drame par Diderot doit beaucoup à ces conceptions, également mises en pratique par Sedaine dans son théâtre déclamé et dans ses opéras-comiques<sup>58</sup>.

Les premières traductions du théâtre de Shakespeare voient le jour grâce à Pierre-Antoine de La Place<sup>59</sup> qui publie à partir de 1745 *Le Théâtre anglais*, une anthologie de pièces anglaises au nombre desquelles figure notamment *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare, qui inspire Sedaine pour la fin de *L'Anneau perdu et retrouvé*. Même si Sedaine n'a tiré aucun sujet directement du théâtre de Shakespeare, de nombreuses scènes ne sont pas sans rappeler celles de son prédécesseur anglais. Dans *Le Roi et le fermier*, son Roi a quelques traits communs avec Henry V lorsque celui-ci visite le camp la nuit sans être reconnu par la sentinelle, qui lui fait des réflexions semblables à celles de Richard. Le personnage d'Aldobrandin dans *Le Magnifique* (dont la couleur locale rappelle *Le Marchand de Venise*) a quelque chose du Iago d'*Othello*<sup>60</sup>.

réception de Shakespeare à l'Âge classique, en Angleterre et en France » ; Laurence Marie-Sacks, « "Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris" : Shakespeare contre le modèle tragique français »).

- 57 Laurence Marie-Sacks, « "Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris" : Shakespeare contre le modèle tragique français », art. cit., p. 132. Laurence Marie-Sacks évoque ici la tragédie, avant d'élargir sa réflexion au drame diderotien.
- 58 « En 1751, [Diderot] décrit les "gestes sublimes" de Lady Macbeth somnambule pour souligner, de manière novatrice, la force visuelle d'une action silencieuse qui excède la sphère de la parole. » (*Ibid.*) L. Marie-Sacks renvoie à Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 17.
- 59 « L'Angleterre transmet de Shakespeare une versoin édulcorée qui facilite son acclimatation sur la scène française. En effet, elle est aussi influencée par les normes du goût héritées du xvii<sup>e</sup> siècle, quoique dans une moindre mesure par rapport à la France. Ainsi, jusque très avant dans le xviii<sup>e</sup> siècle, les Britanniques lisent, voient et jouent Shakespeare sous forme d'adaptations, souvent sans le savoir. William D'Avenant, John Dryden, Thomas Shadwell, pour ne citer qu'eux, réécrivent les pièces, ajoutent des scènes et éliminent les passages qu'ils jugent grossiers ou inintelligibles. Ce sont ces adaptations que voient jouer les Français émigrés à Londres dans les années 1720-1730, tels Destouches, Prévost, Montesquieu, Voltaire ou l'abbé Leblanc. Ceux-ci traduisent des extraits (parfois à partir de l'original, parfois d'une réécriture), avant qu'à partir de 1745, La Place ne publie en français ce qu'il présente comme les œuvres complètes de Shakespeare – en réalité une alternance de traductions très libres et de résumés qui occultent les scènes les plus choquantes. » (*Ibid.*, p. 128.) Après celles de La Place, d'autres traductions du théâtre de Shakespeare sont publiées par Ducis à partir de 1769, et par Le Tourneur en 1774.
- 60 « Lorsque la traduction de Letourneur vint à paraître, [Sedaine] n'eut rien de plus pressé que de la lire ou plutôt la dévorer. Il en était dans l'extase, dans le ravissement ; il parlait de Shakespeare à tout ce qu'il rencontrait. » (Cité par Patrick Taieb, « Un jugement de François Benoît Hofman sur Sedaine en 1812 », dans David Charlton et Mark Ledbury, *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797*, op. cit., p. 188.) Voir aussi Marie-Cécile Schang, « Quand la comédie tourne au drame : *Le Magnifique* de Sedaine et Grétry, une expérience dramaturgique aux accents shakespeariens », *Art et Fact, revue [...] de l'université de l'état à Liège*, n° 32, « Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières », 2013, p. 74-81.

Il existe une grande proximité entre le drame et l'opéra-comique, tous deux offrant « en dépit de leurs différences, des réponses convergentes aux problèmes posés par l'exténuation du système générique<sup>61</sup> » de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si l'invention du drame a permis de légitimer un héroïsme domestique, la comédie mêlée d'ariettes « permet l'introduction du poétique dans la prose même<sup>62</sup> ». Face aux limites imposées par le langage conventionnel, le chant permet d'atteindre une langue vraie, incarnée, naturelle, et naturellement sensible au spectateur. Il se fait alors l'expression d'un lyrisme qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne se satisfait pas des formes poétiques traditionnelles.

Diderot et Sedaine, Sedaine et Shakespeare. Ce préambule est un peu le tombeau de nos regrets : c'est aussi pour pallier l'absence, dans les pages qui vont suivre, de développements consacrés à ces dialogues en forme de chiasmes que nous nous devons d'invoquer ici ces auteurs comme présences tutélaires.

22

L'ambition de cet ouvrage est de faire mieux connaître cette voix à la fois singulière, et parfaitement en prise avec l'esprit et la sensibilité de son époque. Il s'agit aussi de faire entendre les petites « voix » qui dialoguent sur la gravure de Saint-Aubin où Sedaine est montré à sa table, affairé, concentré, en plein travail d'écriture devant la croisée ouverte sur le monde extérieur (fig. 2). Est-il en train d'écrire à quelqu'un ? De retoucher l'œuvre d'un ami ? Le désordre apparent qui règne sur la table nous dit-il quelque chose de la façon dont Sedaine travaillait ? Avec les textes de La Fontaine ou de Fontenelle à portée de main ?

À l'image de cette fenêtre qui laisse entrer les bruits de toute une société que Sedaine a su mettre en scène, son œuvre est, elle aussi, une « œuvre ouverte », qui dialogue avec les auteurs passés, contemporains et à venir. Certains airs se sont échappés par la croisée : « Ô Richard, ô mon roi », « tube » de *Richard Cœur de lion* de Sedaine et Grétry, s'invite dans le film *La Marseillaise* de Jean Renoir, tandis que « Je crains de lui parler la nuit », issu de la même pièce, revient dans *La Dame de Pique* de Tchaïkovsky. Mais l'œuvre de Sedaine sollicite aussi les interprètes d'aujourd'hui. C'est pourquoi lors du colloque de 2016, nous avons accordé une place à la pratique, dans le cadre d'un atelier mené par Patrick Taïeb et Gabrielle Ordas autour de la scène de l'armoire de *Blaise le Savetier*, puis d'un récital d'ariettes extraites de pièces de Sedaine<sup>63</sup>.

61 Voir Pierre Frantz, « 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<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 257-267.

62 *Ibid.*, p. 264.

63 David Tricou, Dorothée Lorthiois et Marie-Pierre Wattiez (chant), Nathanaël Eskenazy (clavecin), compagnie Pêcheur de perles, direction artistique Benjamin Pintiaux.



2. Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Portrait de M. Sedaine*,  
collection particulière (DR)

En guise de prélude, Mark Ledbury revient sur la carrière polymorphe de Sedaine dans un texte qui combat l'idée reçue du petit tailleur de pierre devenu célèbre grâce à son talent de dramaturge. Il met en lumière l'importance des réseaux de sociabilité dans l'évolution sociale et artistique de Sedaine, dont l'esprit d'entreprise demeure une constante, au sein de l'Académie royale d'architecture, comme à l'Académie française ; il renouvelle les connaissances biographiques sur l'auteur, en soulignant notamment la façon dont les expériences professionnelles de Sedaine informent son œuvre dramatique, et en reconstituant les familles d'auteurs, d'artistes et d'architectes au sein desquelles il évolue (Diderot, Grimm, Doyen, David, Gabriel de Saint Aubin, Vien, Pajou, Houdon, Peyre, De Wailly...).

24

La première partie du livre est consacrée aux hybridités génériques. Pauline Beaucé situe Sedaine par rapport au genre de la pastorale, Andrea Fabiano interroge la relation que le théâtre de Sedaine entretient avec « la dramaturgie comique italienne ». Les œuvres apparaissent comme des objets artistiques ouverts, composés à plusieurs mains, « dont l'auctorialité est partagée entre l'auteur, le musicien, les comédiens et les spectateurs », ce qui les rapproche de l'œuvre d'un Goldoni, « en dialogue permanent avec les comédiens et les publics ». Raphaëlle Legrand, à partir du *Jardinier et son seigneur*, transposition d'une fable de La Fontaine, étudie la confrontation entre le monde de l'Opéra et celui du village, et la caricature de Sophie Arnould à travers le personnage de Victoire, incarnée par une certaine... demoiselle Arnould.

La deuxième partie envisage le dialogue de Sedaine avec les compositeurs. Jana Franková et Marie-Cécile Schang-Norbely se penchent sur la collaboration avec Jean-Benjamin de La Borde à travers l'analyse de *L'Anneau perdu et retrouvé* (1764) et David Charlton met en lumière le travail mené par le dramaturge avec Grétry à partir de la « Marche des captifs » dans *Le Magnifique*.

Une troisième partie est consacrée au dialogue entre les œuvres, aux phénomènes de réécritures et d'intertextualité. Jennifer Ruimi renouvelle la lecture du *Diable à quatre* à partir de la source de Coffey et de sa traduction par Patu, tandis que Bruce Alan Brown s'attelle à la composition musicale de l'œuvre. Vincenzo de Santis se penche sur une pièce espagnole faussement désignée comme source du *Roi et le fermier*, et s'interroge sur les enjeux d'une telle falsification. Virginie Yvernault évoque les liens tissés entre l'œuvre de Sedaine et celle de Beaumarchais et montre que la relation qui unit les deux « collègues » relève d'une collaboration plutôt que d'une filiation. Roxane Martin met en lumière les références à Sedaine dans les divers textes théoriques de Pixérécourt tout au long de sa carrière dramatique et analyse la façon dont ce dernier, en revendiquant Sedaine comme « figure tutélaire » du mélodrame, cherche à édifier une poétique théâtrale venant s'inscrire à contre-courant de l'esthétique du drame romantique.



Une dernière partie, enfin, évoque la postérité de l'œuvre de Sedaine et son rayonnement par-delà les frontières. Celle-ci a été importante, notamment en Scandinavie<sup>64</sup> et jusqu'en Russie<sup>65</sup>. Herbert Schneider étudie la réception et la fortune des pièces de Sedaine en Allemagne. Patrick Taïeb, Joann Elart et Frédéric Guérin, à partir d'un ensemble de données statistiques sur l'une des œuvres les plus appréciées de Sedaine et Monsigny, *Rose et Colas* (1764), montrent que celle-ci s'inscrit durablement dans le répertoire de l'institution, où elle réapparaît régulièrement jusqu'à la Restauration, puis à l'occasion de reprises notables, en particulier celle de 1862. Enfin, Sabine Teulon Lardic traite des avatars des opéras-comiques de Sedaine à la salle Favart entre 1840 et 1887<sup>66</sup>.

Malgré la richesse de ces contributions, il reste encore de nombreuses pistes à explorer et de nombreux fantômes à exhumer. Puisse l'incomplétude de cet ouvrage, dont l'ambition n'était somme toute que d'ouvrir quelques portes, nous inciter à prolonger le dialogue.

---

64 Charlotta Wolff a évoqué cette aire géographique dans sa communication « Sedaine en Scandinavie », lors du colloque de 2016, « Le théâtre de Sedaine : une œuvre en dialogue ».

65 Alexei Evstratov a consacré sa communication à « Sedaine et Catherine II : l'intertextualité dramatique et les luttes politiques dans *Les Journalistes* », lors du colloque de 2016.

66 Sur la part des œuvres de Sedaine dans les reprises de l'Opéra-Comique sous la Restauration, voir Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration, enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001, p. 118-141.



# Prélude biographique



# MAÎTRE-MAÇON, ENTREPRENEUR DES BÂTIMENTS, ARCHITECTE DU ROI : ENTREPRISE, RISQUE ET ASCENSION SOCIALE CHEZ MICHEL-JEAN SEDAINÉ

*Mark Ledbury*

On connaît l'étonnement général qu'a suscité la nouvelle de l'élection de Michel-Jean Sedaine à l'Académie française en 1786, mais on a moins remarqué les circonstances complexes et bizarres de sa nomination au poste de secrétaire de l'Académie royale d'architecture dix-huit ans plus tôt. Pour Jean-François de La Harpe, il n'était qualifié ni pour l'un, ni pour l'autre :

Ce fut, au contraire, un mérite à lui d'avoir commencé par être tailleur de pierre, ensuite maçon, et de s'être élevé de là jusqu'à la place de secrétaire de l'Académie d'architecture, et même à celle d'académicien français, quoiqu'il eût à peine quelque théorie de l'architecture, et qu'il n'en eût aucune de la grammaire<sup>1</sup>.

L'idée d'un pauvre petit tailleur de pierre, naïf et mal éduqué, mais anobli (pour ainsi dire) par son talent de dramaturge, est séduisante pour ceux qui aiment les contes de fées, mais la vérité, bien plus complexe, nous offre d'autres richesses. Ni longtemps tailleur de pierre ni architecte dans le sens où on l'entend de nos jours, Sedaine, comme son père et son grand-père, fut durant la plus grande partie de sa carrière, entrepreneur de bâtiments<sup>2</sup>. Je propose dans cet article d'interroger l'importance des réseaux de l'entreprise de bâtiments, pour avancer l'idée que l'expérience de Sedaine sur les chantiers de Paris a eu des effets réels et identifiables sur son œuvre dramatique et littéraire. Mais j'irai plus loin et suggérerai que Sedaine reste, tout au long de sa carrière, entrepreneur (dans le sens « capitaliste » du terme), et enclin à prendre des risques. Il ne cesse jamais d'être novateur, spéculateur, et ce, même au théâtre.

Dans la deuxième partie de cet article, j'examinerai la phase de la vie de Sedaine qui commence avec sa réception comme secrétaire perpétuel de l'Académie royale

1 Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*. Paris, Depelafol, 1825, t. XII, p. 348.

2 Selon le registre copié pour le dictionnaire de Jal, le grand-père, Jean Sedaine, est « architecte, entrepreneur de bâtiments de Son Altesse Sérén. Madame la Duchesse » de Bourbon. Voir Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques... 2<sup>e</sup> édition corrigée et augmentée d'articles nouveaux*, Paris, H. Plon, 1872, s.v. « Sedaine, Michel-Jean, » p. 1118. Sur Jean-Pierre Sedaine, voir *infra*, note 6.

d'architecture en 1768. Sedaine est contraint par les termes de son brevet de renoncer à l'entreprise de bâtiments mais il reste néanmoins en contact étroit avec ses anciens cercles professionnels. Ces derniers le soutiennent durant les décennies difficiles qu'il traverse et continuent d'inspirer son œuvre.

Ducis, Salm, Dufort et d'autres de ses proches, dans leurs nécrologies de Sedaine, ont insisté sur le travail manuel et laborieux qu'avait entrepris le jeune Sedaine, après la mort soudaine de son père qui s'était lui-même retrouvé ruiné et contraint d'accepter du travail en dehors de Paris<sup>3</sup>. Constance de Salm résume :

Le père avait été architecte ; le fils devint tailleur de pierres, et ce fut en exerçant ce pénible métier, qu'à force de soins et de fatigues il parvint à assurer à sa famille une existence honnête<sup>4</sup>.

30 Certes, d'après ce que nous apprennent les documents d'archives, le jeune Sedaine a subi une déchéance sociale provisoire, provoquée par les circonstances misérables de la fin de la vie de son père<sup>5</sup>. Cependant, comme l'affirment les biographes et les archives, la famille de Sedaine n'était pas une famille de tailleurs ni même de simples maçons, mais d'architectes et maîtres-maçons entrepreneurs de bâtiments, jouissant d'un certain statut social depuis au moins deux générations. Son père, réputé, était non seulement entrepreneur pour une clientèle raffinée mais aussi juré expert pour des inventaires professionnels<sup>6</sup>.

3 Jean-François Ducis, « Vie de Sedaine », dans *Œuvres de J. F. Ducis*, Paris, Nepveu, 1826, t. IV, p. 455-60 p. 456 ; Jean-Nicolas Dufort de Cheverny, « Notice sur la vie de Sedaine », dans Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 309-317 ; Constance Pipelet [de Salm], *Éloge historique de M. J. Sedaine, par Constance D. T. Pipelet, lu par l'auteur à la 54<sup>e</sup> séance publique du Lycée des arts, le 30 messidor an V*, Paris, Desenne, 1797.

4 Constance Pipelet [de Salm], *Éloge historique de M. J. Sedaine, op. cit.*, p. 5.

5 Voir Paris, Archives nationales, Minutier central, MC/ET/LIV/949, 21 mars 1774 : « Partage des successions de M. et M<sup>de</sup>. Sedaine ». Ce précieux document précise la date de l'inhumation de Jean-Pierre Sedaine, le 27 décembre 1735, alors que Michel-Jean avait 16 ans.

6 Pour les témoignages sur le père de Sedaine, Jean-Pierre, voir Jean-Nicolas Dufort de Cheverny, « Notice sur la vie de Sedaine », art. cit., fol. 2 : « Son père, architecte, avait une grande réputation de probité et de désintéressement » ; Constance Pipelet [de Salm], *Éloge historique de M. J. Sedaine, op. cit.*, p. 1 : « Michel-Jean Sedaine naquit à Paris le 4 juillet 1719, d'une famille honnête et estimée ». Pour les détails d'archives sur Jean-Pierre Sedaine, voir Paris, Arch. nat., MC/ET/LIV/736, Mariage de Jean-Pierre Sedaine et Marie-Jeanne Gourdain, 21 août 1718, dans lequel le grand-père de Sedaine, se décrit comme « Entrepreneur des Bâtiments et Grand voyer de St Maur des Fossés ». Pour le statut de Jean-Pierre, père de Sedaine, voir Paris, Arch. nat. MC/ET/LIV/764, 1<sup>er</sup> juillet 1724, relatif à l'héritage de Marie-Jeanne Gourdain de son oncle Michel Richer, dans lequel Jean-Pierre Sedaine se décrit comme « Entrepreneur des Bâtiments, Bourgeois de Paris » ; puis, MC/ET/XI/488, (1729) où la description « Maître Maçon » est barrée et remplacée par « Entrepreneur des Bâtiments » ; et MC/ET/XIX/671, 8 octobre 1729, « estimation et inventaire Claude Varenne », où le rang de Jean-Pierre s'élève à « Architecte juré expert ». Plusieurs autres documents, contrats et devis existent jusqu'en 1732, voir : MC/ET/XXIX/403 ; MC/ET/XXVI/364. La ruine et le déplacement

Ce terme *entrepreneur* mérite d'être clarifié : il est utilisé fréquemment pour désigner celui qui a la charge des travaux de bâtiment, qui comprennent les devis et estimations, l'organisation des maçons, l'encadrement d'une équipe – comme le définit clairement l'article « Maçon » de l'*Encyclopédie méthodique* en 1785 :

Après l'Architecte, le premier ouvrier est le maître-maçon. Son emploi est de conduire la maçonnerie du bâtiment, suivant les plans et élévations qui lui sont donnés par l'Architecte ou ses préposés, de fournir tous les matériaux, de les employer, d'en diriger l'économie, ce qu'on appelle entreprise<sup>7</sup>.

La définition de Blondel dans l'*Encyclopédie* est plus courte : « *Entrepreneur en Bâtiment*, est celui qui se charge, qui *entreprend*, et qui conduit un bâtiment pour certaine somme, dont il est convenu avec le propriétaire, soit en bloc ou à la toise<sup>8</sup>. » Rappelons aussi la description de l'entrepreneur / maître maçon dans le *Tableau de Paris* de Mercier : « le maçon qui voit la truëlle, mais qui ne la touche pas, visite en équipage les phalanges éparses de son régiment plâtreux, et ressemble à un colonel qui fait une revue<sup>9</sup>. » Sedaine est donc issu d'une classe d'entrepreneurs, organisateurs de chantier et spéculateurs. Dans l'entreprise du bâtiment, la négociation des prix, les contrats de fournisseurs, le paiement de la main d'œuvre, la collaboration avec architectes et maçons, etc., impliquent un travail complexe d'organisation, et pas seulement une pesante tâche manuelle.

Il est évident que Sedaine ne serait devenu lui-même maître-maçon et entrepreneur, s'il n'avait été élevé dans une famille d'entrepreneurs ambitieux. Son éducation, telle que l'on peut la reconstituer dans ses jeunes années, est celle, classique, d'un bourgeois, ou d'un enfant issu d'une famille en quête d'ascension sociale. Mais Ducis note que Sedaine « fut obligé, à treize ans, de quitter ses études à un collège, dans lesquelles il faisait de grands progrès, et il a souvent répété dans le sein de sa famille que cette cessation lui avait été bien amère, et qu'il en avait versé beaucoup de larmes<sup>10</sup>. » Et, après l'interruption forcée de ses études due à la mort de son père, grâce à l'intervention des anciens réseaux de ce dernier, comme la famille des Buron, c'est précisément la

de Jean-Pierre Sedaine semblent avoir lieu en 1734 ou 1735, et on sait qu'il est mort en décembre 1735 (voir note 5).

7 *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières*, Paris, Panckoucke, 1789, t. CLVIII, s.v. « Maçonnerie », p. 317.

8 Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, t. V, p. 732, s.v. « Entrepreneur en Bâtiment ».

9 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, s.n., 1783 t. VIII, p. 197-198, s.v. « Bâtiments ».

10 Jean-François Ducis, « Vie de Sedaine », *op. cit.*, p. 456.

carrière paternelle que reprendra Sedaine. Dufort nous rappelle que « Sedaine devint par degrés appareilleur et entrepreneur de bâtiments ». Ceci est confirmé par les contrats et autres documents de notaires qui nous restent – Sedaine se décrit déjà en 1751 comme « Maître Maçon et Entrepreneur des Bâtiments.<sup>11</sup> »

On conclura de cela que, même si, durant sa jeunesse, Sedaine fit par nécessité l'expérience d'une forme de déclassement social, au regard du statut de sa famille et de ses propres ambitions, la figure du « poète-maçon », chère aux biographes du XIX<sup>e</sup> siècle, est une sorte de fantôme. Il s'agit à la fois d'une fiction des nécrologues, soucieux d'insister sur la vertu ouvrière et la piété filiale de leur ami, mais surtout d'une fiction stratégiquement forgée par l'œuvre poétique de Sedaine lui-même (qui, dès le début des années quarante, selon Dufort, envoyait des poèmes anonymes aux journaux). Son premier recueil anonyme, *Pièces fugitives*, paraît en 1752, alors que, rappelons-le, il a déjà reconquis sa condition d'« Entrepreneur de bâtiments<sup>12</sup> ». Le statut de poète et maçon devient alors, en quelque sorte, un argument de vente exceptionnel :

32

Mais pourquoi ne serais-je pas maçon et poète ? Apollon, mon seigneur et maître, a bien été l'un et l'autre. Pourquoi ne tiendrais-je pas un petit coin sur le Parnasse auprès du menuisier de Nevers ? Pourquoi n'associerais-je pas ma truëlle au vilebrequin de maître Adam<sup>13</sup> ?

C'est une stratégie d'entrepreneur littéraire qui transparait dans ce propos, bien plus qu'une déploration sur la pénibilité de la vie d'ouvrier ou qu'une description réelle du statut socio-économique de l'écrivain<sup>14</sup>. Dans cette préface, comme dans toutes les premières œuvres de Sedaine écrivain, c'est une voix sophistiquée, ironique, ludique, libertine et savante qui se fait entendre.

C'est cette voix ironique, cette facilité poétique et surtout cet humour qui, bien sûr, attirent l'attention de Jean Monnet et de son équipe<sup>15</sup>. Mais, à mon avis, c'est aussi l'expérience de Sedaine, non pas comme tailleur de pierre, mais comme *entrepreneur* – collaborateur, intermédiaire et chef d'équipe. Ce sont précisément ces qualités qui se

11 Voir, par exemple, Paris, Arch. nat., MC/ET/LIV/85, 21 décembre 1751 (étude Brisseau).

12 « L'an 1748, le mercredi 6 novembre, huit heures du matin, par-devant nous Pierre Glou, etc., est comparu sieur Michel-Jean Sedaine, entrepreneur de bâtiments à Paris, y demeurant rue des Nonaindières, paroisse de Saint-Paul [...] » (Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879 [Genève, Slatkine, 1970], p. 137.)

13 Michel-Jean Sedaine, « Préface », dans *Pièces fugitives de Monsieur S...*, [La Haye], s.n., 1752, p. x.

14 *Ibid.* Voir aussi dans le même recueil, p. 84, le « Sonnet » dont la dernière strophe ironise : « Reprenez cet esprit qu'on admire en tous lieux / Je meurs de faim, hélas, rendez-moi la truëlle. »

15 C'est encore Sedaine lui-même qui nous donne le récit le plus intéressant de son entrée dans l'entreprise de Monnet. « Quelques réflexions de Sedaine sur l'Opéra-comique », dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/Chez l'auteur, 1843, t. IV, p. 502-503.



révéleront utiles à Jean Monnet qui l'embauchera pour faire partie de sa remarquable entreprise d'opéra-comique<sup>16</sup>. En effet, tout au long de sa carrière littéraire, Sedaine forge son œuvre en étroite collaboration avec de nombreux musiciens, architectes, écrivains et artistes. Il sait, en outre, non seulement livrer ses productions à temps ou sans trop dépasser des délais (compétence très utile pour Jean Monnet), mais aussi réparer les dégâts causés par d'autres (voir les révisions de l'*Ernelinde* de Poincette en 1773 par exemple<sup>17</sup>) ; il est conscient du travail d'ensemble que nécessite une pièce musico-dramatique, fruit de la collaboration entre musiciens, acteurs, compositeurs et écrivains – et, comme le note Dufort de Cheverny, il est souvent très présent lors des répétitions pour assurer le travail d'ensemble<sup>18</sup>.

Ne peut-on pas également le considérer comme un entrepreneur du *drame bourgeois*, dont Diderot serait l'architecte ? Je suis convaincu que l'on doit interpréter ainsi la création du *Philosophe sans le savoir*. Diderot, comme on le sait, est l'architecte visionnaire d'une nouvelle conception dramaturgique, mais, en pratique, son édifice théoriquement sophistiqué et prometteur se révèle plutôt bancal et incohérent. Il fait donc appel à Sedaine, entrepreneur audacieux, pour le réaliser pleinement sur scène. De ce point de vue, *Le Philosophe sans le savoir* peut être considéré comme une commande de Diderot et Grimm<sup>19</sup>.

Même s'il importe de considérer avec un certain recul le discours autobiographique de Sedaine, il semble intéressant de se pencher sur la place accordée à l'entreprise dans ses textes, puisque son empreinte en tant qu'entrepreneur y est omniprésente. Sa famille, comme beaucoup d'autres familles d'entrepreneurs en bâtiment, court des risques, et doit parfois s'accommoder d'un équilibre précaire entre dettes et promesses de paiement, entre spéculation immobilière et banqueroute. L'exemple des difficultés

16 Sur Monnet, voir Arthur Heulhard, *Jean Monnet, vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Paris, Lemerre, 1884 ; Robert Isherwood, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York, Oxford UP, 1986 ; Lauren R. Clay, *Stagestruck, The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Ithaca, Cornell UP, 2013 ; Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, *op. cit.*

17 Voir Manuel Couvreur, « Diderot et Philidor : le philosophe au chevet d'*Ernelinde* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 11, n° 1, 1991, p. 83-107.

18 Sur la façon dont Sedaine essayait d'associer et de lier paroles, musique et geste, et sur sa perception fine des horizons d'attente du public, voir surtout l'étude brillante de 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. 196-272.

19 Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, *op. cit.*, p. 104-105. On pardonnera, je l'espère, mon insistance sur le « complot », mais si le dîner chez Madame de l'Épinay mentionné dans le fragment de lettre cité dans mon livre a bien eu lieu en 1763, c'est certainement là la vraie genèse de la pièce, malgré l'insistance avec laquelle Diderot et Sedaine ont affirmé qu'ils ne se connaissaient pas avant la représentation.

rencontrées par son père semble le prouver. Dès lors, est-il surprenant de trouver, dans certains livrets et pièces de Sedaine, les traces de son expérience, de son savoir et de l'humour propres à sa corporation? Je citerai en premier lieu *Blaise le Savetier*, qui constitue un hommage comique à la précarité de la vie d'artisan, dans lequel la machine judiciaire et les problèmes de trésorerie occupent le premier plan, et dont le duo de Blaise et Blaisine est un résumé brillant :

BLAISINE	BLAISE
En quoi, en quoi,	Toi? en quoi; en quoi
Ta conduite fâcheuse	Ma conduite fâcheuse;
Nous réduit aux extrémités	Quelles sont ces extrémités;
Nous devons de tous les côtés.	On nous doit de tous les côtés <sup>20</sup> .

34 Et il va sans dire que l'intrigue de *La Gageure imprévue* dont le titre même fait référence à un acte de spéculation, tourne explicitement autour de l'idée de pari et de risque, dont le potentiel comique est mis au service de questions qui n'ont rien de léger. La gageure autour de la serrure et de la clef cachent une stratégie extrêmement dangereuse de la part de la marquise, qui prend le risque de se compromettre<sup>21</sup>.

Qu'ils soient évoqués sur un ton comique ou plus noir, les contrats, les promesses et les obligations sont des éléments présents dans l'œuvre plus tardive de Sedaine, notamment dans *Félix ou l'Enfant trouvé*, où l'un des méchants frères utilise constamment un jargon juridique et où il est question d'une opération immobilière juteuse réalisée par Morin père avec de l'argent trouvé dans une valise. Morin se jure de restituer à son mystérieux propriétaire, s'il se manifeste avant la fin du délai légal de prescription, non seulement la somme trouvée mais le profit obtenu grâce à elle et convoité également par ses trois fils et par un baron décidé à devenir son gendre – ce qui fait dire au père: « de tout ce que je possède, rien n'est encore absolument à moi<sup>22</sup>. »

Dans *La Gageure* et dans *Félix*, ainsi que dans plusieurs autres œuvres de Sedaine, je décèle un autre héritage de son travail d'entrepreneur – ce qu'on pourrait appeler « l'esthétique de l'inventaire ». Qu'il s'agisse du marquis qui énumère dans *La Gageure* les éléments constitutifs d'une serrure, ou encore de La Morinière qui récite dans *Félix* les termes légaux et les articles du code de la propriété immobilière, ou des huissiers

20 Michel-Jean Sedaine, *Blaise le Savetier, opéra comique, suivi de La Noce de Nicaise, intermède mêlé de chants et de danses*, Paris, Duchesne, 1759, p. 7-8 (acte I, sc. 1).

21 Michel-Jean Sedaine, *La Gageure imprévue, comédie en prose et en 1 acte*, Paris, Claude Hérissant, 1768.

22 Michel-Jean Sedaine, *Félix, ou l'Enfant trouvé, comédie en trois actes, prose et ariettes*, Paris, Ballard, 1782, p. 11-12 (acte I, sc. 8).

dans *Blaise*, ou encore des vérifications de Vanderk dans *Le Philosophe sans le savoir*, Sedaine sait mettre en dialogue et en musique de nombreuses transactions, lois, statuts, et autres « listes » qui ne sont, à première vue, ni dramatiques ni poétiques<sup>23</sup> – et nous savons, par David Charlton notamment, comment Sedaine cherchait à innover en donnant à ses textes la saveur de l'expérience vécue grâce à une utilisation précise du langage quotidien, pour un résultat souvent surprenant. Son penchant pour les listes et les énumérations, pour les moments de transaction et d'échange, souvent traités avec ironie, est peut-être lié directement à son expérience d'entrepreneur en bâtiment, dont la vie est rythmée par les commandes, les devis, les statuts et les ordonnances.

### LES CLIENTS ET LES PROTECTEURS : SEDAINE ET LA « THÉMISTOCRACIE »

Au sein du réseau professionnel hérité de sa famille, qui incluait les familles Buron et Desmaisons, Sedaine a tissé des liens amicaux qui lui ont permis d'accéder à des cercles encore plus élevés socialement. Il existe de nombreuses preuves des liens affectifs qu'entretenait Sedaine avec la mère de Jacques-Louis David, Marie-Geneviève Buron, et ce fait ne doit rien au hasard : les familles Buron et Desmaisons et celle de Sedaine semblent liées de longue date. Non seulement Jacques Buron et Jean-Pierre Sedaine travaillaient ensemble mais un autre membre de la famille Buron, François, était comme Jean-Pierre Sedaine « Architecte juré expert ». En tant qu'entrepreneur de bâtiments, Sedaine est finalement bien intégré dans un secteur économique florissant du Paris du milieu du siècle. Ce réseau est un soutien important pour Michel-Jean Sedaine, d'une part parce qu'il témoigne d'une certaine solidarité amicale, et d'autre part parce qu'il constitue pour lui une occasion de travailler avec les architectes, et avec leur clientèle avide de nouveautés et d'expansion. Ainsi, le jeune homme est introduit dans un autre monde, un monde encore plus élevé et influent dans la société parisienne – celui des familles parlementaires, de la magistrature, de la police et du Parlement de Paris, couche sociale que Richard Andrews appelle la « Thémistocracie »<sup>24</sup>.

Ce sont en effet des personnages issus de cette catégorie de la société parisienne qui font figures de héros dans la poésie du jeune Sedaine. C'est le cas dans ses *Pièces*

<sup>23</sup> Par exemple : *Blaise le Savetier*, *op. cit.* (sc. 3) ; *Félix, ou l'Enfant trouvé*, Paris, Ballard, 1777, musique de Pierre-Alexandre Monsigny (acte I, sc. 8 et acte II, sc. 10) ; *Le Philosophe sans le savoir* [1765], Paris, Hérissant, 1766 (acte V, sc. 4).

<sup>24</sup> « *The French Themistocracy included the entire royal judiciary; Judges, Royal prosecutors and Royal advocates of both the lower and superior courts were endowed by the Monarchy with supreme authority over the rest of the judicial personnel.* » (Richard Mowery Andrews, *Law, Magistracy, and Crime in Old Regime Paris, 1735-1789*, t. 1, *The System of Criminal Justice*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 55.)

*fugitives*, publiées en 1752 et dédiées à Madame Le Conte, femme puis veuve de Claude-François Nicolas Le Conte, Lieutenant Criminel, membre d'une des familles parlementaires les plus considérables de Paris<sup>25</sup> – ce couple comme on le sait, deviendra le plus important de tous les « parrains » de Sedaine qui les rencontre, précisément, par l'entremise de son travail d'entrepreneur. Dans ce recueil, maintes figures de la « Thémistocratie » parisienne sont héroïsées : on y trouve par exemple une épître au lieutenant d'Argouges, qui fête sa rémission après une maladie à la manière dont on célèbre généralement celle d'un prince<sup>26</sup>. Grâce à ses rapports lucratifs avec Michel Le Conte et sa veuve, qui sont devenus des amis intimes<sup>27</sup>, Sedaine s'est marié avec Suzanne-Charlotte Sériny, la fille d'un autre avocat au conseil, qu'ils lui auraient présentée<sup>28</sup>.

36

C'est en s'appuyant sur ces relations tissées dans le milieu du bâtiment, et en se rendant utile et agréable à des clients puissants, que Sedaine gravit l'échelle sociale, se retrouvant d'abord client puis membre des réseaux des hauts fonctionnaires de la police et de la justice parisiennes. Ces liens avec les milieux policier et judiciaire sont encore plus manifestes dans l'œuvre de Sedaine que ne le sont les liens avec le milieu du bâtiment. Que l'on accorde ou non du crédit au récit de la censure du *Philosophe sans le savoir* levée par les interventions directes de ses amis lieutenants et de leurs épouses<sup>29</sup>, il est certain que les mécanismes judiciaires et policiers constituent le sujet même de plusieurs comédies de Sedaine où ils permettent de ménager des moments forts. Ceci est particulièrement vrai du quinque et de la dernière scène d'*On ne s'avise jamais de*

25 « *The Leconte family was unusual by its venerability in the Parisian elite.* » (*Ibid.*, p. 126, n. 51, sur la dynastie Le Conte.)

26 Michel-Jean Sedaine, « À Monsieur d'Argouges, lieutenant civil », dans *Pièces fugitives, op. cit.*, p. 39.

27 Pour les rapports de Sedaine avec les Le Conte, voir Jean-Nicolas Dufort de Cheverny, « Notice sur la vie de Sedaaine », *op. cit.* : « Ce fut vers ce temps que M. Le Comte [*sic*], ancien lieutenant criminel voulut bâtir une maison, faubourg St Antoine. Il cherchait un entrepreneur honnête et économe, on l'adresse à Sedaine. Sedaine lui fit une maison agréable avec ce désintéressement et cette probité qu'il portait dans toutes ses actions ; M. Le Comte était un homme déjà avancé en âge, plein d'esprit et de connaissances ; sa femme de quelques années plus jeune ne lui cédaient en rien. Il se forma insensiblement une grande intimité entre eux trois ; ils exigèrent de leur nouvel ami qu'il logerait et vivrait chez eux, sauf le samedi et le dimanche, qu'il réservait pour l'appartement de la rue du puits. » Voir aussi Auguste Rey, *Le Mariage de Sedaine*, Versailles, L. Bernard, 1910.

28 Voir *ibid.* ; Denis-Paul Seriny, « Avocat au Parlement et aux Conseils du Roi », est mort en 1760 (Paris, Arch. nat., Y/4824/A, 01/09/1761, pour l'émancipation de Suzanne-Charlotte Sériny).

29 « Jamais ouvrage n'avait eu autant de peine que celui-ci à paraître sur la scène, je fus un an entier à en obtenir la permission. [...] Les préventions contre cet ouvrage étaient si fortes, que jamais je n'aurais obtenu la permission de le faire paraître, si le lieutenant de police et le procureur du Roi ne s'étaient transportés à une répétition donnée pour faire entendre l'ouvrage afin qu'ils en pussent juger. La permission fut enfin accordée. » (Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions de Sedaine sur l'Opéra-Comique », *op. cit.*, p. 509.)

*tout* (fig. 1) où l'instrument de la vengeance de M. Tue, le commissaire, devient une sorte de « Salomon *ex Machina* » qui tranche en faveur du jeune couple et contre le vieillard<sup>30</sup>. Une telle représentation de la condition judiciaire n'est pas rare dans la comédie de l'époque<sup>31</sup> : Sedaine s'inscrit dans un mouvement de réforme qui affecte le genre en profondeur et auquel il contribue activement.

Par ailleurs, toute l'intrigue de *L'Huître et les Plaideurs*, comédie de 1760, repose sur le détournement farcesque de l'activité des notaires et de la justice. Cette comédie a pour source une fable de La Fontaine que Sedaine transforme en « comédie judiciaire » (son titre entier est *L'Huître et les Plaideurs ou le Tribunal de la chicane*) riche en détails, en accessoires et en jargon propres au milieu judiciaire. Cela est plutôt de l'invention de Sedaine et ne figure évidemment pas dans le texte de La Fontaine. Sedaine met en spectacle ces éléments dans le cortège de la scène IV et dans la didascalie de la scène V qui décrit tout l'attirail du tribunal : « *Doucet se joint aux autres Huissiers et Records qui dressent le tribunal avec des paravents. Le Tribunal est composé de gros livres, de liasses de procès. Les accoudoirs du tribunal sont des sacs de parchemin, deux sièges aux deux côtés*<sup>32</sup>. »

Tout cela est rendu délicieusement ridicule par le contraste entre le jargon des gens de loi et les paroles simples et comiques des plaideurs. Il se peut que Sedaine, dans cet ouvrage sous-estimé, veuille d'une façon assez malicieuse, ou du moins ironique, confronter les rythmes et les tons d'une voix « populaire » aux registres plus élevés mais non moins ridicules en usage dans les réseaux policiers et judiciaires auxquels il est lié. À cela s'ajoutent plusieurs autres exemples de processus quasi-judiciaires traités sur un mode ludique – dans *Le Faucon*, par exemple, la scène de Jacques Picolet et Pierre Picolet<sup>33</sup>.

30 Michel-Jean Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout*, Paris, Hérissant, 1761, musique de Pierre-Alexandre Monsigny (sc. XVII à XIX).

31 Par exemple : Michel-Jean Sedaine, *Blaise le Savetier*, *op. cit.*, qui met en scène huissiers et records ; Michel-Jean Sedaine, *L'Huître et les plaideurs, ou le Tribunal de la chicane* (1759), Paris, Hérissant, 1767, musique de François-André-Danican Philidor (la pièce est une satire du monde judiciaire) ; Antoine-Alexandre-Henri Poincette, *Le Sorcier*, Paris, Duchesne, 1764, musique de François-André-Danican Philidor (acte I, sc. 1 et 2, où il est question d'un procès entre Blaise et Simone, puis d'un tabellion et d'un notaire qui doivent marier Blaise à la fille de Simone pour mettre fin au différend) ; Jean-François Marmontel, *Silvain*, Paris, Merlin, 1770, musique d'André-Ernest-Modeste Grétry (sc. IV, où il est question d'un contrat de mariage établi chez le notaire).

32 Michel-Jean Sedaine, *L'Huître et les plaideurs, ou le Tribunal de la chicane, opéra-comique en un acte, en prose par M. Sedaine, la musique de M. Philidor*, Paris, Claude Hérissant, 1761, p. 8 (acte IV, sc. 5).

33 Michel-Jean Sedaine, *Le Faucon, opéra-comique, en prose, mêlée d'ariettes, par M. Sedaine, la musique de M[onsigny]*, Paris, Claude Hérissant, 1772, p. 54-56 (sc. IX).



1. Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, scène d'*On ne s'avise jamais de tout*, Gravure, 1761, Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection

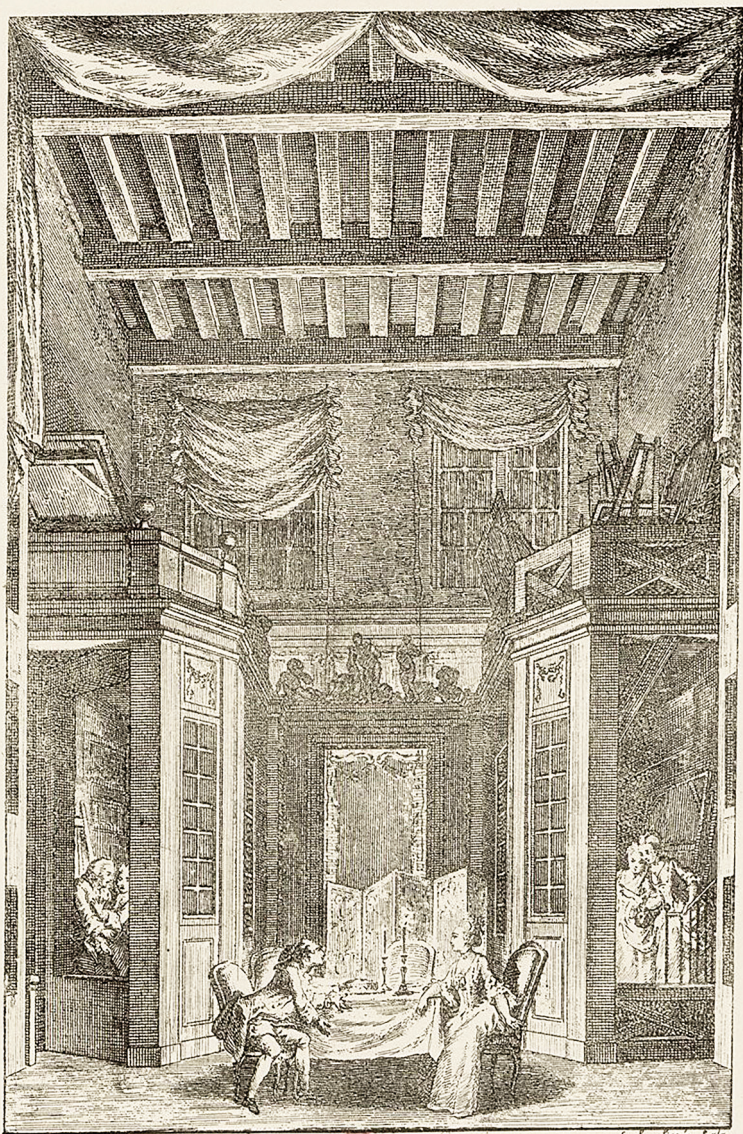
Plus certainement, on peut constater la récurrence des interventions policières et juridiques, soit comiques, soit sérieuses – on se souvient de l'importance de la demande de grâce ou des scènes de prison dans *Le Déserteur*, *Le Mort marié*, ou encore *Le Comte d'Albert*. Dans *Le Mort marié*, Sedaine joue largement sur le procès et le contrat de mariage en tant qu'interventions légales et judiciaires, et dans *Le Comte d'Albert*, c'est encore la machine judiciaire qui menace et écrase de tout son poids le héros au premier acte, et encore une fois c'est la prison qui en est le théâtre.

On pourrait voir dans le court mais important ouvrage *Les Femmes vengées* (fig. 2) des marques de l'esprit d'entreprise de Sedaine, dont le caractère novateur et ambitieux apparaît explicitement dans la préface :

J'ai hasardé cet opéra-comique, pour essayer l'effet que pourraient produire sur le théâtre trois scènes à la fois, en trois lieux différents... La tragédie même pourrait peut-être employer ce moyen avec succès. Je n'ai jamais vu la scène entre Junie et Britannicus, sans penser que, si Néron, caché pour les personnages, était présent à mes yeux, il n'aurait pas sur le visage un seul mouvement qui ne fit éprouver (à moi spectateur) un sentiment confus et profond d'inquiétude, de terreur et de pitié<sup>34</sup>.

En ce qui concerne le milieu social des personnages de la pièce, c'est celui de la magistrature : on a affaire à des présidents, présidentes, lieutenants et lieutenantes – ces mots sont prononcés avec emphase et humour par les personnages dans la pièce – teintés d'une légère coloration provinciale qui incite à considérer cette pièce comme un hommage un peu ironique et moqueur au monde dans lequel son métier d'entrepreneur a plongé Sedaine : le caractère joyeux de la pièce réside non seulement dans la vengeance des femmes mais aussi dans la posture ridicule et farcesque à laquelle sont réduits les « Thémistocrates ».

34 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Les Femmes vengées*, Paris, Musier, 1775, n.p.



*Décor des FEMMES VENGEES, d'après une vignette de Cochin.*

2. Décor des *Femmes vengées*,  
gravure de Charles-Louis Lingée d'après Charles-Nicolas Cochin  
Paris, Bibliothèque nationale de France



Si l'on en croit le récit de Sedaine dans son fragment autobiographique intitulé « Quelques réflexions », *Les Femmes vengées* fut d'abord une pièce en prose composée en 1766 ou 1767 pour le théâtre de société d'Yves Marie Desmarests, comte de Maillebois. Cette satire des magistrats est donc créée pour un personnage de la Cour. Cela nous rappelle que dès les années soixante, Sedaine commence à s'allier à une autre catégorie sociale plus élevée encore, plus aristocratique et plus étroitement liée à la Cour. Il se rapproche notamment de Jean Nicolas Dufort, Introduceur des Ambassadeurs, avec qui il s'est lié d'une amitié profonde, durable et réciproque. C'est grâce à lui que Sedaine commence à fréquenter les réseaux de la Cour. Mais outre ses relations avec Dufort lors de séjours à Cheverny, c'est par les représentations de ses pièces à Versailles et à Fontainebleau, par ses rapports avec Jean-Benjamin Laborde, avec Bertin et avec d'autres courtisans, que Sedaine est de plus en plus intégré à la société et la vie de la Cour. On note que *Les Sabots*, *Thémire*, *Le Faucon* et *Les Femmes vengées* (pièces conçues entre 1767 et 1774) sont toutes écrites pour des théâtres de société, et Sedaine le dit lui-même du *Faucon* : cet « ouvrage destiné pour une société très élevée, fut donné en 1772. Il devait être joué par M. Le Duc d'Orléans<sup>35</sup> ». Et c'est un courtisan des plus prestigieux, le marquis de Marigny, frère de Madame de Pompadour, qui va, à la surprise quasi générale, offrir à Sedaine en 1768 sa plus belle opportunité d'ascension sociale et transformer sa vie, en l'installant comme architecte du Roi et secrétaire perpétuel de l'Académie royale d'architecture.

## ARCHITECTE DU ROI

L'explication officielle du choix de Sedaine comme successeur légitime de Charles-Étienne Louis Camus, mort en 1768, est que Sedaine joint à son expérience dans le bâtiment des talents littéraires<sup>36</sup>. Mais, en fait, ce choix est fait pour imposer la volonté de la Cour contre celle du corps des architectes, dont le projet est depuis longtemps de placer à ce poste l'éminent Julien-David Le Roy, historiographe de l'Académie qui avait assumé une bonne partie des fonctions du secrétaire pendant la maladie de Camus<sup>37</sup>. Ce choix surprenant résulte de la volonté du Roi de renforcer le

<sup>35</sup> Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions de Sedaine sur l'Opéra-Comique », *op. cit.*, p. 511.

<sup>36</sup> Jean-François Ducis, « Notice sur la vie de Sedaine », *op. cit.*, p. 314.

<sup>37</sup> Voir la lettre de Le Roy à Marigny, Paris, Arch. nat., Maison du Roi, O/1/1073, n° 232, 21 juillet 1768 : « Vous m'avez déjà honoré de vos bontés, vous avez même créé pour moi la place d'historiographe qui a tellement fait penser à l'Académie que vous me destinez celle de secrétaire, si elle vacquait, que depuis près de six ans elle m'a constamment chargé d'en faire des fonctions, toutes les fois que M. Camus n'a pu les remplir... »

pouvoir de la Cour sur les architectes, qui avaient réagi avec une grande hostilité dans l'affaire de Charles De Wailly, brillant architecte de la Cour promu directement à la première classe des architectes par Marigny en 1767 contre les statuts et règlements du Corps. L'ampleur de cette polémique autour de Wailly est telle que le Roi menace, par l'intermédiaire de Marigny, de dissoudre l'Académie en 1767<sup>38</sup>. Le cataclysme est évité – au dernier moment –, mais quand survient la mort de Camus, c'est Sedaine qui est imposé par Marigny et par l'administration des bâtiments du Roi comme candidat « externe » en juillet 1768 (bien que son brevet n'ait été enregistré qu'en janvier 1769). Il faut donc constater que c'est précisément le rapprochement de Sedaine avec la Cour dans les années soixante qui lui a valu son poste et qui a transformé le maître maçon et entrepreneur en architecte du Roi.

42

Pour Sedaine, cet honneur est à la fois une promotion et un défi, un changement de vie et une contrainte. Il est d'abord forcé de renoncer à tout ce qui lui restait de sa carrière d'entrepreneur en bâtiments (selon les lettres patentes de l'Académie, le secrétaire perpétuel est académicien de la première classe et en tant que tel, l'entreprise lui est interdite)<sup>39</sup>. En a-t-il fini pour autant avec le risque, la spéculation, les contrats et les devis ? Pas tout à fait. Certes, Sedaine reçoit un logement spacieux au Louvre et, théoriquement, il bénéficie d'un revenu « perpétuel » (dont le versement prendra fin en réalité à la Révolution), mais il est, après 1768, « fonctionnaire » monarchique, chargé de la correspondance administrative de l'Académie. En cela, Sedaine se doit d'accomplir des tâches administratives, de prendre en notes les séances de l'Académie, de faire le lien entre les architectes et leurs correspondants étrangers, et de recevoir les nouvelles publications soumises à l'institution.

Il y a beaucoup à dire sur la façon dont Sedaine assume le rôle délicat qui est le sien au sein d'une Académie qui, durant sa période d'exercice, ne vit pas ses heures les plus glorieuses. Privée des fonds, des locaux et même quelquefois des élèves dont elle aurait besoin, l'Académie d'architecture est beaucoup moins bien dotée que les autres Académies, et le manque de considération dont elle jouit par rapport à

---

38 Les traces de cette affaire sont à lire dans les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, et dans les pièces annexes à ces procès-verbaux, manuscrites, conservées dans les Archives de l'Institut. Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture 1671-1793*, éd. Henry Lemonnier, Paris, Armand Colin, t. VII, 1922, surtout p. 305-314.

39 « L'Académie a requis qu'il fut fait lecture de ses statuts, et ayant vu que l'Art IV prescrit que nul académicien ne pourra exercer l'entreprise, l'assemblée a paru désirer que M. Sedaine se mit en règle à cet égard et M. Sedaine introduit dans la salle de l'Académie a déclaré à la compagnie qu'instruit de cet article des statuts il s'y conformerait dans le cours de cette semaine pour pouvoir remplir ses fonctions dans la séance prochaine. » (*Ibid.*, t. VIII, 1928, p. 21.)

l'Académie de peinture et de sculpture, par exemple, est frappant<sup>40</sup>. Sedaine doit arbitrer maintes disputes et apaiser les tensions entre la corporation des architectes et la Cour (concernant, par exemple, le non-paiement des fonds pour les médailles, le problème des jetons de présence, les questions de rang et de hiérarchie, les étudiants dissidents, le népotisme et les décisions arbitraires). D'une certaine manière, on peut dire que ce poste est tout le contraire d'une sinécure. Le manque de soutien matériel et d'argent n'est pas le seul problème dont Sedaine ait lieu de se plaindre. Souvent l'écrivain se retrouve pris entre le Scylla d'une Cour autoritaire et le Charybde d'une volonté collégiale avec laquelle il est souvent en décalage ou en désaccord. Une lettre de Sedaine à Marigny, touchante par sa franchise, en dit long sur le manque de respect dont il est victime de la part de plusieurs architectes :

Depuis que le S. Sedaine est secrétaire de l'Académie d'Architecture il s'est aperçu que la prétention de M. Gabriel, et de quelques autres architectes, est qu'il n'y ait pas un caractère aussi considérable que les autres membres de l'Académie<sup>41</sup>.

Sedaine est toujours conscient de la condescendance que suscite sa personne, précisément parce que, étant entrepreneur et écrivain, il est à la fois *outsider* et *go-between*. Il est souvent l'intermédiaire illégitime, toujours contraint de se justifier non seulement auprès de la Cour, mais aussi des architectes.

Cette nouvelle phase de sa carrière et son nouveau style de vie sont, eux aussi, marquants dans l'œuvre de l'auteur, dont le ton amer et cynique à l'endroit de l'administration mais aussi à l'endroit de la Cour caractérise une série de pièces ambitieuses et âpres : *Félix, ou l'Enfant trouvé, Maillard, ou Paris sauvé, Raimond V et Hinckelmann, ou les Journalistes*. Les tensions, les conflits et le cynisme de toutes ces pièces sont, d'une manière ou d'une autre, façonnés par le nouveau statut de Sedaine et par les conflits révélés par sa correspondance, d'abord avec ses collègues architectes mais aussi avec Marigny, puis avec l'abbé Terray et D'Angiviller qui lui succèdent au poste de Directeur des Bâtiments du Roi<sup>42</sup>. Mais il faut aussi rappeler que Sedaine, avec *Raimond V* et *Hinckelmann* mais aussi avec *Aucassin* et *Nicolette*, continue de répondre à des commandes, émanant de Catherine II, ou de La Curne de Sainte Palaye dans le cas d'*Aucassin*. Il apparaît donc que Sedaine ne renonce pas à son rôle d'entrepreneur

<sup>40</sup> Voir sur ce point Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, op. cit., et Wolfgang Scholler, *Die « Academie royale d'architecture » (1671-1793): Anatomie einer Institution*, Köln, Bohlau, 1993.

<sup>41</sup> Lettre de Sedaine à Marigny, 23 novembre 1771, Paris, Arch. nat., Maison du Roi, O/1/1931 3, n° 26.

<sup>42</sup> Voir mes analyses de ces pièces dans Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, op. cit., p. 232-248.

littéraire. Mais, à mon avis, dans le cas de *Raimond V* en particulier, il profite de la commande pour ironiser, avec beaucoup d'amertume et de façon pleinement consciente, sur des sujets directement liés à sa condition d'auteur et à l'écriture de la pièce concernée : la question des pièces commandées secrètement – l'écriture de *Raimond V* répond à une sollicitation discrète de l'impératrice Catherine II, lassée par les comédies qui lui sont proposées en Russie<sup>43</sup> –, le trafic littéraire, la non-représentation de pièces, les cabales et les obstacles que doivent affronter les auteurs, et la faillite de l'entreprise littéraire. Il n'y a aucun doute que cette pièce est une allégorie des frustrations et des expériences de Sedaine lui-même, tout autant qu'une comédie troubadour<sup>44</sup>.

#### RECRÉER SES RÉSEAUX : LE BON VIEUX TEMPS ?

44

Peut-on déduire de tout cela que son nouveau rôle administratif ne suscite chez Sedaine que l'amertume et l'ennui, et qu'il étouffe son esprit d'entrepreneur ? Pas tout à fait. Sedaine exploite sa promotion pour se faire une niche et de nouveaux amis. Certes, les premières années sont difficiles pour Sedaine, méprisé par une partie de la compagnie, mais pour se défendre il exploite les avantages de sa fonction afin de construire et reconstruire son propre réseau, que l'on peut qualifier de quasi familial. En effet, c'est dans ce contexte qu'il faut considérer la générosité dont il témoigne en mettant son vaste logement de service à la disposition d'un jeune artiste prometteur, Jacques-Louis David, fils d'une très proche amie de longue date, Marie-Geneviève Buron, et dont le père est mort ruiné, loin de Paris (à Beaumont-en-Auge, en Normandie) à la suite, paraît-il, d'un duel, en 1757<sup>45</sup>. La situation du jeune peintre rappelle, bien sûr, celle de Sedaine lui-même lorsqu'il était adolescent. Ce geste de Sedaine, par lequel il rétablit une forme de réciprocité après avoir éprouvé la générosité de l'entrepreneur Buron, est une manière de renouveler et d'accroître ses liens profonds et personnels avec l'entreprise des Buron et des Desmaisons. Une

43 Voir à ce sujet Auguste Rey, *La Vieillesse de Sedaine*, Paris, Champion, 1906, et Michel-Jean Sedaine, *Maillard, ou Paris sauvé et Raimond V, comte de Toulouse*, « *Raimond V*: introduction », éd. John Dunkley, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2015.

44 Voir Michel-Jean Sedaine, *Maillard, ou Paris sauvé et Raimond V, Comte de Toulouse*, éd. cit. Sur *Aucassin et Nicolette, ou les Mœurs du bon vieux temps*, voir David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 1986, p. 189-191.

45 Voir surtout les recherches sur le site <https://www.lemarois.com/jlm/data/zdavid.html> (consulté le 28 décembre 2020) et l'article fondamental de Laurence Croq, « Revers de fortune, appauvrissement et déclinisme dans la mercerie parisienne de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la Révolution » dans Jean Duma (dir.), *Histoires de nobles et de bourgeois. Individus, groupes, réseaux en France (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, [Nanterre], Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 117-139.



3. Jacques-Louis David, *Marie-Josèphe Buron*, huile sur toile, 1769, Art Institute of Chicago



4. Jacques-Louis David, *Jacques-François Desmaisons*,  
huile sur toile, 1782, Albright-Knox Gallery, Buffalo

telle démarche est facilitée par le fait qu'au sein de l'Académie, Sedaine côtoie déjà une partie de ce réseau – rappelons que l'architecte Pierre Desmaisons, architecte du Roi depuis 1762, confrère de Sedaine au sein de l'Académie, est le frère de Jacques-François Desmaisons, qui est marié à Marguerite-Juliette (ou Julie) Buron, sœur de Marie-Geneviève Buron, mère de David.

David est lui-même conscient de sa place dans ce réseau, et peu après son arrivée chez Sedaine, il peint les portraits de François Buron, son oncle (1769, New York, collection privée), de Marie-Françoise et de Marie-Josèphe Buron (fig. 3).

En 1782, il peindra le merveilleux portrait de son oncle, Jacques-François Desmaisons, frère de Pierre (fig. 4).

Ces portraits offrent un témoignage pictural du réseau influent au sein duquel Sedaine et lui évoluent – et c'est avec la fille d'un autre entrepreneur de bâtiments, Charles-Pierre Pécou, que David lui-même se mariera en 1782. Son portrait de Sedaine, peint en 1771 (fig. 5), servira de modèle pour la gravure « officielle » de Sedaine, architecte du Roi (fig. 6)<sup>46</sup>.

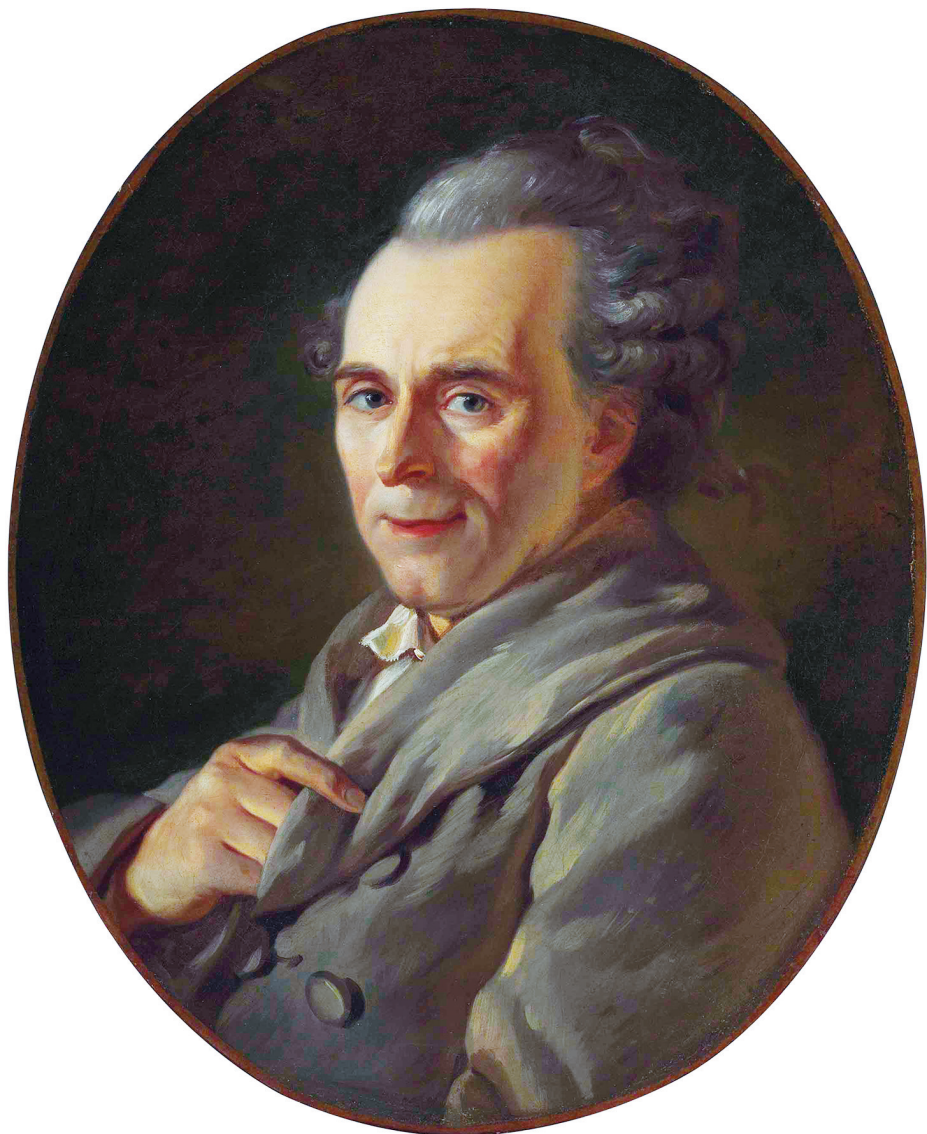
On peut aussi voir Sedaine comme un homme enclin à user de son influence pour accompagner l'ascension de jeunes artistes. Il le fait non seulement pour David mais aussi pour le jeune Mathurin Cruc[e]y (futur ami de David), mettant très habilement à profit son rôle d'intermédiaire et son amitié avec Cochin, secrétaire de l'Académie de peinture, pour établir de nouveaux rapports avec cette Académie afin que Crucy puisse accéder à la classe de dessin d'après le modèle, classe théoriquement réservée aux peintres et sculpteurs<sup>47</sup>. Cette initiative est la preuve de l'élan suscité par un Sedaine « rassembleur », qui crée des liens et facilite les rencontres.

Les deux logements de fonction que Sedaine occupe (le second après le déménagement de l'Académie en 1775) accueillent un cercle de sociabilité artistique et littéraire, où se rencontrent des personnalités comme Diderot et Grimm, des artistes (Doyen, David, Vien), des sculpteurs (en particulier Pajou, mais aussi Houdon) et des architectes (surtout Peyre et De Wailly qui deviendront de proches amis, et Pajou qui s'associe à Sedaine pour organiser une fête en l'honneur de Dufort de Cheverny)<sup>48</sup>. Un des portraits les plus émouvants de Sedaine à ce moment décisif de sa carrière a été esquissé

46 Sur le portrait de Sedaine, récemment réapparu sur le marché, voir surtout Philippe Bordes, « Lot Essay », dans Christies, Sale 3706, Old Master Paintings Part I, 28 Janvier 2015, New York, <https://www.christies.com/> (consulté le 12 Janvier 2019).

47 Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, op. cit., t. VIII, p. 205, 28 novembre 1774 ; sur Mathurin Crucy, voir le catalogue d'exposition, Claude Cosneau (dir.), *Mathurin Crucy (1749-1826), architecte nantais néo-classique*, Nantes, musée Dobrée, 1986.

48 Voir Auguste Rey, *Hommage à Dufort de Cheverny pour sa fête, dessins de Pajou, légendes de Sedaine*, Paris/Nogent-le-Rotrou, Daupley-Gouverneur, 1906.



5. Jacques-Louis David, *Portrait de Michel-Jean Sedaine*,  
huile sur toile, 1771, collection privée (DR)





MIC. J. SEDAINE

*Né à Paris*

*Secrétaire perpétuel de l'Académie  
Royale d'architecture et...*

J.-L. David pinx.

1772

J.-C. Levasque sculp.

*Paris chez Bligny Cour du manège aux Thuilleries.*

6. Portrait de Michel-Jean Sedaine, secrétaire de l'Académie royale d'architecture, gravure de Pierre-Charles Levasque, d'après Jacques-Louis David, Paris, Institut national d'histoire de l'art

au verso d'une partie de la correspondance officielle de l'Académie par Gabriel de Saint-Aubin (fig. 7). L'amitié de longue date qui lie Sedaine à la famille Saint-Aubin semble connaître un regain de vigueur dans les années 1770<sup>49</sup>, et nous savons aussi que Sedaine héberge la veuve Guéret et ses filles (qui toutes les deux deviendront peintres et exposeront aux Salons révolutionnaires), bien que les circonstances de cet hébergement restent à ce jour obscures<sup>50</sup>.

D'une certaine manière ce réseau, ou plutôt, ces multiples réseaux, constituent un espace de résistance, au sens où la liberté de penser et la complicité intellectuelle entre pairs y résistent aux pressions financières qui contraignent les fonctionnaires de Cour à souscrire à la pensée dominante.

50 En quelques rares occasions, il est permis à Sedaine de s'exprimer sur des questions esthétiques au sein de l'Académie d'architecture. En 1775, il lit des réflexions sur un sujet qui préoccupe les Architectes depuis la fondation de l'Académie : comment définir le « bon goût » ? Autour de 1770, l'Académie semble se replonger dans les débats du siècle précédent, et il semble que la plupart des architectes approuve, toujours, les principes quelque peu réducteurs de Germain Boffrand<sup>51</sup>. Sedaine s'exprime sur le sujet en 1776, puis en 1777 devant ses confrères<sup>52</sup>. Le mémoire, conservé aux archives de l'Institut, en dit long sur la naissance chez Sedaine d'un nouvel intérêt pour la reconstitution historique et pour le « gothique », que ses drames reflèteront évidemment et qui contrastera de manière frappante avec les idées conservatrices de Boffrand et Blondel :

Je pense que quelquefois on a confondu le mot *goût* avec le mot *genre*, qu'on a mis souvent l'un pour l'autre et qu'on a quelquefois dit d'un bon goût ce qui devait être

49 Sur Sedaine et les Saint-Aubin, voir Colin Jones, Juliet Carey et Emily Richardson (dir.), *The Saint-Aubin « Livre de caricatures »*. *Drawing Satire in Eighteenth-Century Paris*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, notamment Mark Ledbury, « Theatrical Life », p. 193-214 ; Émile Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur, 1724-1780*, Paris, G. van Oest, 1929.

50 Je crois que Sedaine parle bien des Guéret dans sa lettre d'octobre 1775 à d'Angiviller, le priant de permettre à une « Honnête Famille » de rester dans la partie de son ancien logement qui doit revenir à M. Thomas en 1775 quand Sedaine déménage dans son nouveau logement. Voir Archives de l'Institut, Pièces annexes aux Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, lettre de 1775. Pour Anne et Louise Catherine Guéret, peintres, voir Olivier Blanc, *Portraits de femmes, artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, Éditions Carpentier, 2006, surtout p. 85-87.

51 Voir Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, *op. cit.*, t. VIII, p. 78-80, surtout p. 80 pour la lecture de Boffrand en 1770. Voir aussi Germain Boffrand « Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goût en architecture », dans *Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745, p. 3-13.

52 Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, *op. cit.*, t. VIII, p. 284, 10 décembre 1776 et p. 309-321, juillet 1777.



7. Gabriel de Saint-Aubin, *Portrait de Michel-Jean Sedaine*,  
Crayon sur papier, 1771, Archives de l'Institut de France

dit d'un bon genre. L'article *Goût en architecture* inséré par Feu M. Blondel dans l'*Encyclopédie* dit seulement que l'architecture gothique est d'un mauvais goût et que l'Architecture grecque est d'un bon goût. Pour moi je pense [que] même en architecture gothique il peut y avoir des choses d'un bon goût et qu'en architecture grecque il est quelquefois arrivé d'employer des choses d'un mauvais goût. Ainsi c'est *genre* qu'il fallait dire en parlant des deux architectures<sup>53</sup>.

52 Ce texte, lu dans un esprit de défiance devant ses confrères au moment où le néo-classicisme est devenu la doctrine dominante parmi les architectes, est une autre forme de résistance et d'innovation. Au vu de son intérêt accru pour l'histoire et du penchant néo-gothique dont témoigne son œuvre tardive, Sedaine peut être considéré à juste titre comme l'un des pionniers de cette tendance en France. Si *Richard Cœur de lion* est le seul grand succès remporté par Sedaine dans les dernières années de sa vie, cette pièce est représentative des nouvelles ambitions scénographiques dont témoignent ses œuvres des années 1780. Ces ambitions, qui se traduisent notamment par une utilisation plus subtile et plus complexe des décors et par des changements d'échelle – dans les pièces qui confrontent la petite et la grande histoire – sont nées au sein d'un cercle d'architectes, d'artistes et de penseurs enthousiasmés par les potentialités d'une esthétique qui n'est pas régie par un pur néo-classicisme. C'est l'une des conclusions que l'on peut tirer de ses opéras et autres œuvres tardives, y compris *Maillard*, *Raimond V*, *Richard Cœur de lion* et *Guillaume Tell*<sup>54</sup>. En créant des drames romanesques, riches en émotions et propices à la rêverie dans des décors gothiques et médiévaux, Sedaine semble répondre à un besoin, à un intérêt du public pour des thématiques et pour une coloration historique qui évoquent un peu avant l'heure le genre mélodramatique et les premières manifestations de ce qui deviendra l'« historicisme romantique »<sup>55</sup>. Ce

53 Michel-Jean Sedaine, « Réflexions sur les Expressions de Bon ou Mauvais Goût appliquées aux arts », Paris, Archives de l'Institut, Pièces annexes aux Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, Carton B4.

54 Voir David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, op. cit. ; James Arnold, *Grétry's Operas and the French Public, From the Old Regime to the Restoration*, Burlington, Ashgate, 2016 ; Mark Darlow (éd.), *Michel-Jean Sedaine, Théâtre de la Révolution*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017.

55 Sans tomber dans le piège téléologique qui consisterait à faire de l'œuvre de Sedaine une lecture « pré-romantique », on peut constater que cet auteur partage avec un certain nombre de ses contemporains un intérêt pour l'histoire qui trouvera des prolongements dans l'esthétique romantique. Goethe développe une réflexion sur l'historicisme en architecture dans son *Von Deutscher Baukunst* (1773). La Curne de Saint-Palaye avait déjà manifesté, dans *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire* (Paris, Duchesne, 1759), son intérêt pour une compréhension historicisée du Moyen Âge provençal. (La Curne inspire directement Sedaine qui s'appuie sur son édition de *l'Histoire ou romance d'Aucassin et Nicolette, tirée d'un ancien manuscrit composé vers le temps de Saint-Louis, et mise en langage moderne*[1752])

n'est pas pour rien que Pixérécourt définit le mélodrame, genre contemporain du romantisme, comme « l'école de Sedaine perfectionnée<sup>56</sup> ». Je vois par ailleurs les choix esthétiques qui caractérisent ses œuvres ambitieuses des années 1770 et 1780 comme une autre expression de son esprit novateur et de sa propre soif de renouvellement permanent, dans un contexte marqué au quotidien par une atmosphère policée et académique, et par une orthodoxie esthétique croissante.

Il y aura d'autres occasions pour Sedaine d'exprimer, au sein de l'Académie, une opinion minoritaire mais visionnaire. On lui doit une contribution audacieuse au débat qui dure de longues années sur la meilleure façon de rénover et d'éclaircir la Grande Galerie du Louvre. Sedaine, en tant que correspondant de Nicolas de Pigage, architecte associé de l'Académie à Mannheim, reçoit et transmet à ses confrères en 1778 les réflexions de Pigage sur la Galerie de Dusseldorf, qui sert de modèle à bien des projets de galeries princières, et qui alimente la discussion sur le sort de la Grande Galerie du Louvre. À partir de cette correspondance qui semble nourrir les idées de Sedaine, ce dernier écrit un mémoire, « Réflexions sur la Grande Galerie » (soumis en 1786), qui en dit long sur ses priorités, sur son audace face aux opinions divergentes de ses collègues et sur sa compréhension des besoins du public. Il est tout à fait opposé à la proposition d'éclairer la galerie uniquement par le haut, en fermant d'une façon permanente les fenêtres qui donnent sur la Seine<sup>57</sup>.

On propose de l'éclairer par les sommets de la voûte et de fermer les autres jours. Cette galerie alors ne serait plus qu'un vaste tombeau, et sous le ciel de Paris, sombre, neigeux et pendant six mois chargé de nuages (et de toutes les vapeurs de l'atmosphère) il y aurait soixante jours de l'année où une femme et un enfant n'oseraient pas y entrer seuls et pénétrer dans la profondeur de ce monument caveux ...

---

pour écrire le livret d'*Aucassin et Nicolette* [1779]). On peut considérer Winkelmann comme l'un des pionniers de ce mouvement historicisant, avec son *Histoire de l'art chez les Anciens* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, première traduction française par Gottfried Sellius, Paris, Saillant, 1766, 2 vol.). Parallèlement, l'engouement pour le passé et pour une littérature historicisée se traduit par le développement du roman gothique, qui apparaît en 1764 avec *Le Château d'Otrante*. Ce roman d'Horace Walpole, ami intime de Mme de Tencin, influence des auteurs tels que Ducrest-Duminil, Pigault-Lebrun, Mme de Genlis ou Baculard d'Arnaud, puis Pixérécourt qui tire du roman *Victor, ou l'Enfant de la forêt* de Ducrest-Duminil un mélodrame représenté pour la première fois en 1798. Pixérécourt, dans sa généalogie du mélodrame, revendique l'héritage des opéras-comiques de Sedaine autant que celui des historiens et auteurs représentatifs du courant « gothique » né dans les années 1760. Voir le texte de [Roxane Martin](#) dans le présent volume.

- 56 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le Mélodrame », dans *Théâtre choisi*, op. cit., t. IV, p. 495.
- 57 Voir Mark Ledbury, « *Art versus Life, A Dissenting Voice in the Grande Galerie* », *Journal 18, A Journal of Eighteenth-Century Art and Culture*, vol. 2, 2017, mis en ligne en septembre 2017.

Je le demande à MM. les peintres mêmes, sera-t-il dans cette galerie des tableaux, des chefs-d'œuvre, des prodiges en peinture, dont l'aspect puisse faire pardonner d'avoir enlevé aux regards le spectacle le plus vivant qui soit dans l'univers, le cours de la Seine, les quais, les ponts, le ciel à l'horizon et la vue d'un peuple immense<sup>58</sup> ?

Encore une fois, Sedaine est isolé et l'opinion de l'Académie est contraire à la sienne, mais il me semble que dans ce mémoire comme dans d'autres documents et correspondances des années 1780, Sedaine continue de penser en *entrepreneur* et en homme habitué aux prises de risque (et c'est sans doute son expérience d'entrepreneur qui explique ses réserves quant aux coûts et à la durée des travaux de la Grande Galerie, doutes qu'il exprime dans ses « Réflexions sur la Grande Galerie »). Toutefois, dans l'extrait que je mentionne ici, on entend aussi sa sensibilité et son expertise de dramaturge. Sedaine pense la visite de la Grande Galerie en termes dramaturgiques : il s'intéresse à l'effet produit par la Seine sur le public, et à des problèmes pratiques comme le manque de lumière.

54

On peut donc dire que même au sein de l'Académie royale d'architecture, Sedaine prend des risques, en allant souvent à l'encontre de l'opinion de ses confrères. Qui plus est, il utilise les privilèges de sa fonction (ses appartements spacieux, sa proximité avec les autres Académies au Louvre) pour affirmer et renforcer sa position au sein des réseaux de l'entreprise en bâtiment et des cercles littéraires qu'il est censé abandonner. Si l'écriture dramatique de Sedaine dans cette période est marquée (et pas nécessairement de manière positive) par son expérience de la Cour et de l'administration, il est certain que ses collaborations avec les architectes, sculpteurs, artistes et écrivains transforment également ses idées esthétiques et facilitent l'exercice de ses fonctions au sein de l'Académie royale d'architecture.

Néanmoins, ses habitudes d'écriture, ses penchants et ses amitiés les plus durables montrent que Sedaine demeure tout au long de sa carrière un entrepreneur, marqué profondément par les chantiers, les entreprises, les collaborations et les risques qui l'ont formé. Même après l'abandon forcé de sa carrière d'entrepreneur en bâtiments, il a réussi, en s'entourant de collaborateurs et d'interlocuteurs talentueux, en ranimant ses anciens réseaux et en en formant de nouveaux, à préserver son esprit d'entreprise et sa propension à la prise de risque, qui contribuent dans une large mesure à la variété, à la richesse et au succès de son œuvre de dramaturge et de librettiste.

---

58 Michel-Jean Sedaine, « Réflexions sur la Grande Galerie », Paris, Archives de l'Institut, Pièces annexes aux Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, Carton B8.

## BIBLIOGRAPHIE

### Archives

Paris, Archives de l'Institut

Pièces annexes aux Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture

Carton B8, « Réflexions sur la Grande Gallerie »

Carton B4, M.-J. Sedaine, « Réflexions sur les Expressions de Bon ou Mauvais Gout appliquées aux arts »

Paris, Archives nationales

MC/ET/XI/488, 1729

MC/ET/XIX/671, 8 octobre 1729

MC/ET/XXVI/364

MC/ET/XXIX/403

MC/ET/LIV/736, 21 août 1718

MC/ET/LIV/764, 1<sup>er</sup> juillet 1724

MC/ET/LIV/851, 21 décembre 1751

MC/ET/LIV, 949, 21 mars 1774

O/1/1073, n° 232, Lettre de Le Roy à Marigny, 21 juillet 1768

O/1/19313 n° 26, Lettre de Sedaine à Marigny, 23 novembre 1771

Y/4824/A, 1<sup>er</sup> septembre 1761

### Sources

*Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières*, Paris, Panckoucke, 1789, t. CLVIII, s.v. « Maçonnerie ».

*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture 1671-1793*, éd. Henry Lemonnier, Paris, Armand Colin, 1922.

BOFFRAND, Germain, *Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745.

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean Le Rond (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, t. V, p. 732, s.v. « Entrepreneur en Bâtiment ».

Ducis, Jean-François, « Vie de Sedaine », dans *Œuvres de J. F. Ducis : Épîtres. Poésies diverses. Correspondance de M. Thomas avec Ducis*, Paris, Nepveu, 1826, vol. 4, p. 455-60.

DUFORT DE CHEVERNY, Jean-Nicolas, « Notice sur la vie de Sedaine », dans Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 309-317.

- LA HARPE, Jean-François de, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Depelafol, 1825.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Amsterdam, s.n., 1783, t. VIII, p. 197-198, s.v., « Bâtiments ».
- PIPELET [DE SALM], Constance, *Éloge historique de M. J. Sedaine, par Constance D. T. Pipelet, lu par l'auteur à la 54<sup>e</sup> séance publique du Lycée des arts, le 30 messidor an V*, Paris, Desenne, 1797.
- SEDAINE, Michel-Jean, *Maillard, ou Paris sauvé et Raimond V, comte de Toulouse*, éd. John Dunkley, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2015.
- , « 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.
- , *Blaise le Savetier, opéra-Comique, suivi de La Noce de Nicaise, intermède mêlé de chants et de danses*, Paris, Duchesne, 1759.
- , *Félix ou l'Enfant trouvé, comédie en trois actes, prose et ariettes*, Paris, Ballard, 1782.
- , *L'Huître et les Plaideurs, ou le Tribunal de la chicane, opéra-comique en un acte, en prose par M. Sedaine, la musique de M. Philidor*, Paris, Claude Hérissant, 1761.
- , *La Gageure imprévue, comédie en prose et en 1 acte*, Paris, Claude Hérissant, 1768.
- , *Le Faucon, opéra-comique, en prose, mêlée d'ariettes, par M. Sedaine. La musique de M[onsigny]*, Paris, Claude Hérissant, 1772.
- , *Les Femmes vengées*, Paris, Musier, 1775.
- , *Pièces fugitives de Monsieur S...*, [La Haye], s.n., 1752.

## Études

- ANDREWS, Richard Mowery, *Law, Magistracy, and Crime in Old Regime Paris, 1735-1789*, t. 1, *The System of Criminal Justice*, Cambridge, Cambridge UP, 1994.
- ARNOLD, James, *Grétry's Operas and the French Public, From the Old Regime to the Restoration*, Burlington, Ashgate, 2016.
- BLANC, Olivier, *Portraits de femmes, artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, Carpentier, 2006.
- CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879 (Genève, Slatkine, 1970).
- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge/New York, 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.



- CHARLTON, David et LEDBURY, Mark (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- CLAY, Lauren R., *Stagestruck, The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Ithaca, Cornell UP, 2013.
- COSNEAU, Claude (dir.), *Mathurin Crucy (1749-1826), architecte nantais néo-classique*, Nantes, musée Dobrée, 1986.
- COUVREUR, Manuel, « Diderot et Philidor: le philosophe au chevet d'Ernelinde », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 11, n° 1, 1991, p. 83-107.
- CROQ, Laurence, « Revers de fortune, appauvrissement et déclassement dans la mercerie parisienne de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la Révolution » dans Jean Duma (dir.), *Histoires de nobles et de bourgeois. Individu, groupes, réseaux en France (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, [Nanterre], Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 117-139.
- CROW, Thomas E., *Emulation David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven, Yale UP, 2006.
- DACIER, Émile, *Gabriel de Saint-Aubin, Peintre, dessinateur et graveur, 1724-1780*, Paris, G. van Oest, 1929.
- DARLOW, Mark (éd.), *Michel-Jean Sedaine, Théâtre de la Révolution*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017.
- HEULHARD, Arthur, *Jean Monnet, vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec un appendice sur l'opéra-comique de 1752 à 1758*, Paris, Lemerre, 1884.
- ISHERWOOD, Robert, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York, Oxford UP, 1986.
- JONES, Colin, CAREY, Juliet et RICHARDSON, Emily (dir.), *The Saint-Aubin « Livre de caricatures ». Drawing Satire in Eighteenth-Century Paris*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.
- LEDBURY, Mark, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- , « Theatrical Life », dans Colin Jones, Juliet Carey et Emily Richardson (dir.), *The Saint-Aubin « Livre de caricatures ». Drawing Satire in Eighteenth-Century Paris*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 193-214.
- , « Art versus Life, A Dissenting Voice in the Grande Galerie », *Journal18, A Journal of Eighteenth-Century Art and Culture*, vol. 2, 2017, <https://www.journal18.org/issue2/art-versus-life-a-dissenting-voice-in-the-grande-galerie/>, mis en ligne en septembre 2017.
- REY, Auguste, *Hommage à Dufort de Cheverny pour sa fête, dessins de Pajou, légendes de Sedaine*, Paris/Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1906.
- , *Le Mariage de Sedaine*, Versailles, L. Bernard, 1910.
- SCHNAPPER, Antoine (dir.), *Jacques-Louis David: 1748-1825*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

Mark Ledbury est Power Professor of Art History et directeur du Power Institute à l'Université de Sydney. Ses recherches portent sur l'art et le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a publié *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre* (Oxford, 2000) et *James Northcote, History Painting and the Fables* (New Haven/London, 2014). Depuis 2011, il dirige à l'Université de Sydney le Power Institute dont la mission est de développer l'intérêt du public pour l'art et l'histoire de l'art.

**Résumé:** Cette étude porte sur la carrière d'entrepreneur de Michel-Jean Sedaine, de sa carrière initiale de maître-maçon à sa promotion surprenante au poste de secrétaire de l'Académie royale d'architecture. Analysant les textes de ses livrets, sa correspondance et des documents d'archives, l'article s'intéresse au concept de risque et à la part du modèle entrepreneurial dans l'œuvre et la vie de Sedaine.

58

**Mots-clés:** architecture ; entreprise ; risque ; Académie ; maître-maçon ; opéra-comique ; mécénat ; Sedaine

**Abstract:** This essay explores the idea of risk and entrepreneurship in the life and work of Michel-Jean Sedaine, from his upbringing in the “building trade” to his entrepreneurial spirit as a writer and then his ascension via court patronage and the status of “Architecte du Roi”; It analyses those moments in his work when he speaks both of the risks and ill-fortune associated with his entrepreneurial beginnings, and those later moments when he speaks his mind as an architect or at least, a writer with architectural interests and outlooks.

**Keywords:** architecture; entrepreneurship; risk; drama; Academy; patronage; speculation; Sedaine

PREMIÈRE PARTIE

## Le dialogue des genres



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

*Pauline Beaucé*

Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> 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 fin<sup>1</sup>.

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<sup>e</sup> siècle pour décrire ces pièces aux thématiques champêtres<sup>2</sup>. 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 littéraire<sup>3</sup> ». 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 communs<sup>4</sup> ». La pastorale s'enracine dans une situation archétypale que Paul Alpers qualifie d'« anecdote représentative » : l'échange de chant entre des bergers<sup>5</sup>. 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 analyse<sup>6</sup> », exploré pour les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par Laurence Giavarini. Encore au XVIII<sup>e</sup> 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'inscrit<sup>7</sup>.

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 divertissements<sup>8</sup>. 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 Sedaine<sup>9</sup>. 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<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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.

campagne<sup>10</sup>. Au milieu du XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 limite<sup>11</sup>.

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 paysans<sup>12</sup>. 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<sup>e</sup> 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 aquilons,  
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 aquilons  
Aquilon, 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*]<sup>13</sup> ». 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<sup>e</sup> 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 premier<sup>14</sup>.

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 âges<sup>15</sup> ». 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<sup>e</sup> 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 objet<sup>16</sup> ». 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<sup>e</sup> siècle, a réussi, est le Suisse Salomon Gessner<sup>17</sup>, 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 poèmes<sup>18</sup>. 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 gens<sup>19</sup> » 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<sup>e</sup> 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'éplogue. 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<sup>e</sup> 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*<sup>20</sup>). 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 héroïques<sup>21</sup>) 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 ornements<sup>22</sup>.

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 pesant<sup>23</sup> ». 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 Rameau<sup>24</sup>. 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 incroyable<sup>25</sup>. 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<sup>e</sup> 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 déroule<sup>26</sup>. 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 pastorales<sup>27</sup> ».

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

<sup>27</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 257-267.
- GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.)* (Presses universitaires Blaise Pascal, 2021).

74

**Résumé :** La pastorale est une tradition artistique qui connaît une vogue importante au XVIII<sup>e</sup> 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)

## SEDAINE ET LE THÉÂTRE COMIQUE ITALIEN : LA DRAMATURGIE DE LA LORGNETTE

*Andrea Fabiano*

Cet article s'inscrit dans le cadre de recherches plus vaste sur la dynamique de la circulation entre l'Italie et la France de deux objets dramaturgiques au fondement de stratégies novatrices en matière de création théâtrale dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : la pantomime dramatique et les scènes simultanées ou composées. Ces deux aspects sont, à mon sens, centraux également dans la pratique et dans la réflexion de Sedaine.

Comme je l'ai souligné à d'autres occasions, je ne souhaite pas entrer dans une logique stérile de recherche de « paternité, de plagiat et d'imitation » ; mais il ne suffit pas non plus d'évoquer un « tissu discursif commun » qui banaliserait le regard que les auteurs portent sur l'expérience des autres et sur leur façon personnelle de se l'approprier pour en faire un objet artistique nouveau. Mon objectif sera plutôt d'étudier le processus de consolidation d'une expérience d'échange et de maturation réciproque sur le plan de la pratique théâtrale et de la réflexion théorique entre les auteurs italiens et les auteurs français<sup>1</sup>.

En effet, j'essaie de reconstruire la « généalogie » de la pantomime dramatique et de la scène composée, tout en maintenant les éléments dramatiques et leurs auteurs dans la dispersion qui leur est propre. Il s'agirait plutôt de trouver dans cette pratique répandue la « signature » qui marque, par proximité métonymique, l'appartenance à une stratégie commune de modernisation de la scène théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle, et de tracer ainsi les liens entre les différents points paradigmatiques de cette constellation dramaturgique.

La dramaturgie fondée sur les scènes composées ne peut qu'être connectée clairement à la pantomime parce que la simultanéité sur la scène de plusieurs actions articule une action dialoguée et une ou plusieurs actions de pantomime muette. Par ailleurs, les scènes simultanées et la pantomime ont besoin d'être régulées afin de fluidifier leur fonctionnement sur les planches. Cet ordre de régulation est, selon la terminologie de l'époque, une concertation qui demande « un regard de l'extérieur sur la scène »

1 Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations », dans les actes du colloque international *Diderot, théâtre et musique*, Paris-Sorbonne, 2013, à paraître aux Classiques Garnier ; Andrea Fabiano, « Astacide Tespio ovvero Poinsinet le Noyé (le Mystifié), un librettista comico francese in Arcadia » dans Beatrice Alfonzetti (dir.), *Settecento romano, Reti del Classicismo arcadico*, Roma, Viella, 2017, p. 439-459.

souvent assumé, comme dans le cas de Sedaine, par l'auteur théâtral qui dialogue avec les comédiens directement, pendant les répétitions, ou à distance, par le moyen des didascalies scéniques. Les didascalies, dans ce cadre, traduisent sur papier *a posteriori* l'expérience directe de la concertation avec les comédiens au moment de la mise en scène, en la maquillant sous le fard de l'aide à donner aux pauvres acteurs de province démunis de toute expérience scénique. C'est en ces termes, par exemple, que se justifie Sedaine dans l'Avertissement de *Blaise le Savetier*, donné à la Foire Saint-Germain en 1759 avec des vaudevilles et des ariettes de Philidor :

Cette petite pièce anoblie par la musique de M. Philidor sera (je l'espère) représentée en province; l'acteur loin de tout conseil qui lui semble valable, en lisant la pantomime, se trouvera aidé de l'avis de l'auteur; il peut en partant de là, fixer ses mouvements, étendre son jeu, et arriver à ce point si difficile de rendre la nature sans la forcer: peut-être pourra-t-il trouver mieux que ce que j'indique, mais s'il rencontre plus mal, les conseils qu'il a devant les yeux serviront de pièces au procès que lui fera l'auditeur<sup>2</sup>.

Il me semble évident qu'il ne s'agit que d'un écran pour signaler, dans les fragments poétiques de l'expérience scénique des Avertissements aux livrets, que Sedaine a construit la mécanique de sa pièce en concertation avec les comédiens, dans un dialogue où les directives de l'auteur se croisent avec un espace d'improvisation des chanteurs. À titre d'exemple, j'évoquerai la scène V de *Blaise le Savetier* où l'ariette de Blaisine en ouverture tournerait à vide dans une répétition mécanique s'il n'y avait pas une articulation essentielle avec la pantomime improvisée de l'interprète :

Ah! le scélérat!  
 Il me frappe,  
 Et s'échappe.  
 Ah! le scélérat!  
 Il me bat.

*À la reprise de cette ariette, Blaisine pour varier son jeu peut s'asseoir sur l'escabeau, un coude sur l'établi, regarder par-dessous son bras si M. Pince l'écoute<sup>3</sup>.*

La partition de Philidor, en effet, insiste sur la répétition, de manière à souligner une gestuelle d'accompagnement que la comédienne est amenée à réaliser sur scène pour varier et amplifier la situation dramatique (fig. 1)<sup>4</sup>.

2 Michel-Jean Sedaine, *Blaise le Savetier, opéra-comique*, Paris, Duchesne, 1759, p. [3].

3 *Ibid.*, p. 18-19

4 François-André Danican Philidor, *Blaise le Savetier, opéra bouffon*, Paris, de la Chevardière, 1760.

51

*P*

*Col. D.*

la co le-re me Sufge=re de me ven-ger // // d'un mar-qui-sait-mou-brager //

*F*

*Enic.*

*sait-mou-brager*

*D. C.*

1. François-André Danican Philidor, *Blaise le Savetier*, opéra bouffon, ariette de Blaisine, « Ah! le scélérat », Paris, de la Chevardière, 1760, p. 51

La nécessité de la pantomime naît chez Sedaine de la prise de conscience que le jeu figé des comédiens amplifie l'in vraisemblance et renforce la fracture du passage du parlé au chanté dans la structure dramaturgique de l'opéra-comique. La pantomime est donc pour lui le moyen de casser la rigidité et la position statique :

Si quelqu'un me reproche l'attention avec laquelle j'ai écrit la pantomime de cette farce, qu'il fasse réflexion que le grand défaut de la plupart des ariettes au théâtre est de se voir dénuées d'action, soit que ce défaut vienne de paroles et de la situation théâtrale, soit que l'acteur seulement musicien, ne sache point les revêtir des gestes et du sentiment vrais<sup>5</sup>.

La pantomime complète ainsi l'action scénique du comédien qui ne chante pas, de manière à rendre plus naturelle sa présence sur la scène et plus réaliste son action comme dans ces deux exemples des première et quatrième scènes de *Blaise le Savetier* :

5 Michel-Jean Sedaine, *Blaise le Savetier*, op. cit., p. [3].

*Comme dans le cours de ce duo Blaise a moins à dire que Blaisine qui est agitée d'une plus grande passion, il faut que Blaise occupe la scène en faisant une espèce de toilette. Qu'il mette ses boutons de manche, son col noir. Qu'il ôte son bonnet, mette sa perruque, range sa table, etc.*

*Pendant le cours de cette ariette, Blaise doit paraître sensible aux reproches de sa femme, et cependant désirer d'aller trouver Mathurin; il cherche des moyens et n'en trouve pas, il approche son escabeau, ôte sa perruque, se prépare à l'ouvrage, etc<sup>6</sup>.*

Il s'agit d'une manière de jouer qui prend en compte les autres comédiens sur la scène dans un mouvement orchestré global qui renvoie clairement aux modalités de jeu des comédiens de la *commedia dell'arte*, à leur concertation collective. En effet, Evaristo Gherardi avait présenté, dans sa préface au recueil du *Théâtre italien* de 1700, cette modalité comme la caractéristique principale du jeu italien, son identité spécifique fondée précisément sur l'improvisation :

78

Qui dit bon comédien italien dit un homme [...] qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre; c'est-à-dire, qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils étaient déjà concertés<sup>7</sup>.

La volonté de remédier au risque d'une scène statique et de favoriser le mouvement sur toute la largeur et la profondeur du plateau sera une constante, que je me permets d'appeler « italienne », de toute la dramaturgie de Sedaine. Nous la retrouvons encore par exemple dans la scène XIII du *Jardinier et son seigneur* donné à la Foire Saint-Germain en 1761 :

*Rosalie, Victoire, Fanchette, Madame Simon, qui pendant cette scène cause dans le fond du théâtre avec M. Nicolas, lequel est supposé lui apprendre ce que font Victoire et Rosalie<sup>8</sup>.*

Ce choix implique également dans la dramaturgie comique italienne une construction de l'espace de la scène qui favorise les échanges non-dialogués ou la simultanéité de l'action ; il s'agit d'une condition qui entraîne une réorganisation spécifique et praticable de la scène, composée non plus de toiles peintes mais de structures en bois, et qui l'organise généralement selon deux ordres de visibilité : le regard du spectateur,

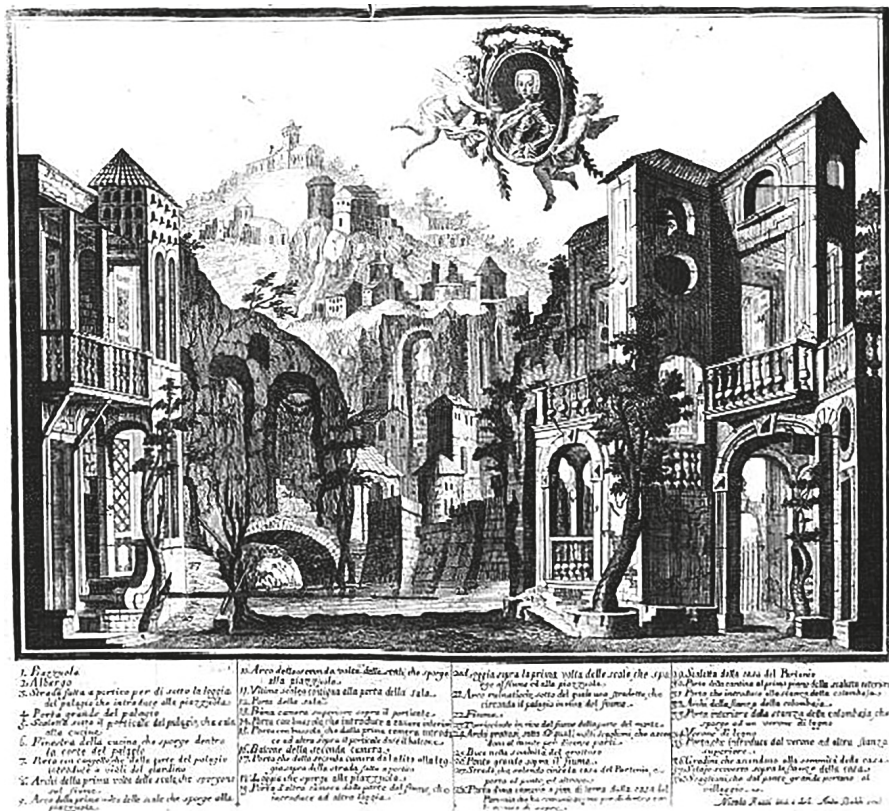
6 *Ibid.*, p. 8, 14.

7 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien*, éd. Charles Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, t. 1, 1994, p. 62. Le théâtre de Gherardi est en cours d'édition par l'équipe Littérature et culture italiennes de Sorbonne Université dans le cadre du [projet international ARPREGO](#) de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle.

8 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur, opéra comique*, Paris/Dunkerque, de Boubers, 1762, p. 35. Voir l'article de Raphaëlle Legrand dans le présent volume.

dont la vision peut maîtriser l'ensemble et la diversité de l'espace multiple, et le regard du personnage, qui est limité à la visibilité de son espace d'action.

J'ai discuté dans un autre article du cas limite que représente le dramaturge napolitain Domenico Barone, chevalier de Liveri, qui monte avec des comédiens amateurs pour la cour du roi de Naples, Charles VII de Bourbon, plusieurs pièces. Diderot fait allusion à lui dans le *Paradoxe sur le comédien*<sup>9</sup>. La complexité de la scène des pièces de Barone est telle qu'il faut un plan explicatif pour les spectateurs afin d'en faciliter la lecture scénique, comme ici dans *Le Partenio* de 1737 (fig. 2).

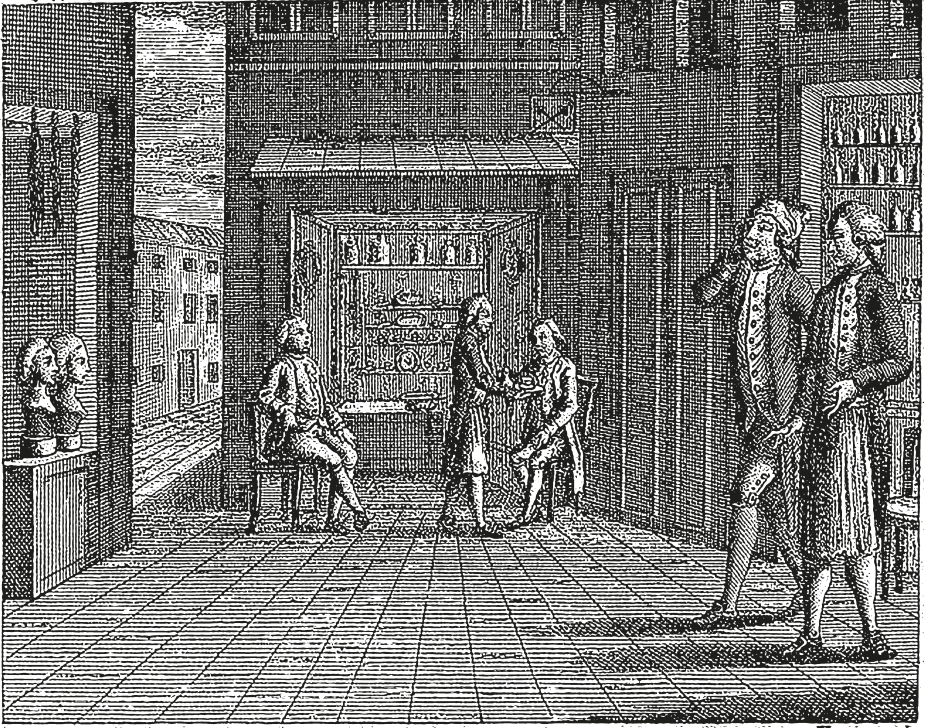


2. Décor pour *Il Partenio* de Domenico Baroni, Gravure d'Antonio Baldi d'après Nicola Rossi, Napoli, Felice-Carlo Mosca, 1737

9 Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique: prolégomènes et annotations » art. cit. ; voir également, Piermario Vesco, « Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), « *Mai non mi diero i Dei senza un equal disastro una ventura* ». La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), Milano/Udine, Mimesis, 2015, p. 131-148 et « Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa », *Drammaturgia*, vol. XI, n° 1, 2014, p. 194-211.

Bien évidemment, le théâtre professionnel, soumis à la contrainte de ses rythmes de production, ne peut pas, au XVIII<sup>e</sup> siècle, maîtriser convenablement une telle complexité et se voit contraint de s'adapter, en matière de scènes multiples, à ce qui est pratiquement réalisable, comme par exemple chez Goldoni dans *Le Caffè* de 1750 (fig. 3).

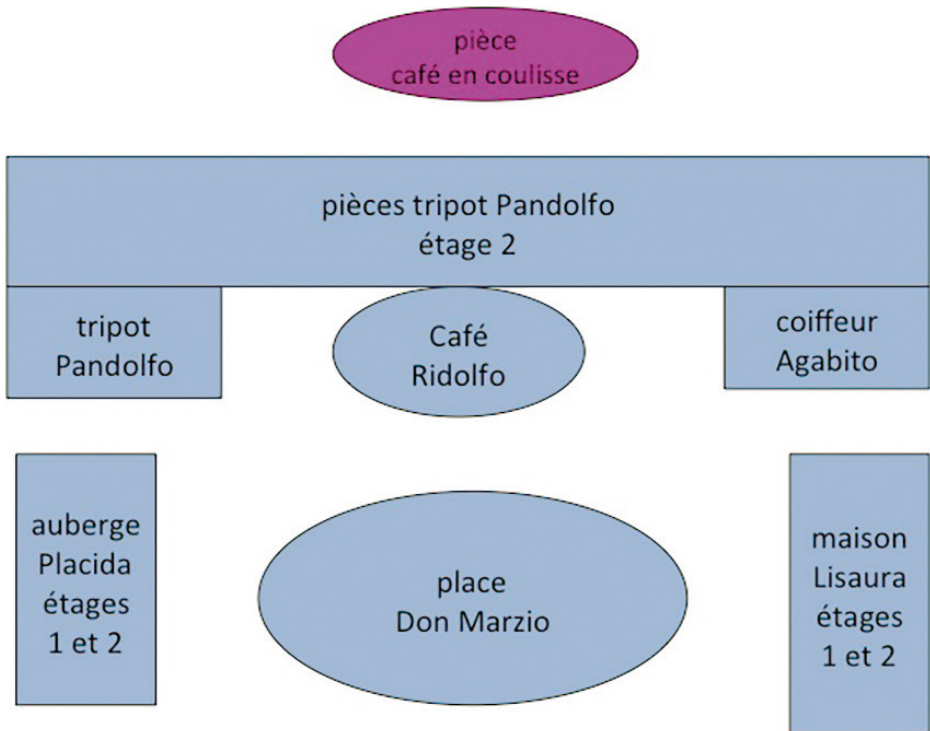
80



3. Carlo Goldoni, *La Bottega del caffè*, acte I, sc. 7, gravure de Daniotto

Dans cette pièce, le dispositif de l'espace scénique (fig. 4) conserve la multiplicité des plans de jeu, car il se construit sur le volume total de la scène, mais il reste dans l'ordre du possible, grâce à la concertation des comédiens italiens pendant les répétitions sous la direction de l'auteur et du chef de troupe. Ainsi, cette simplification n'exige pas une dilatation exagérée et coûteuse du temps dédié habituellement à la préparation d'un spectacle dans un théâtre commercial.

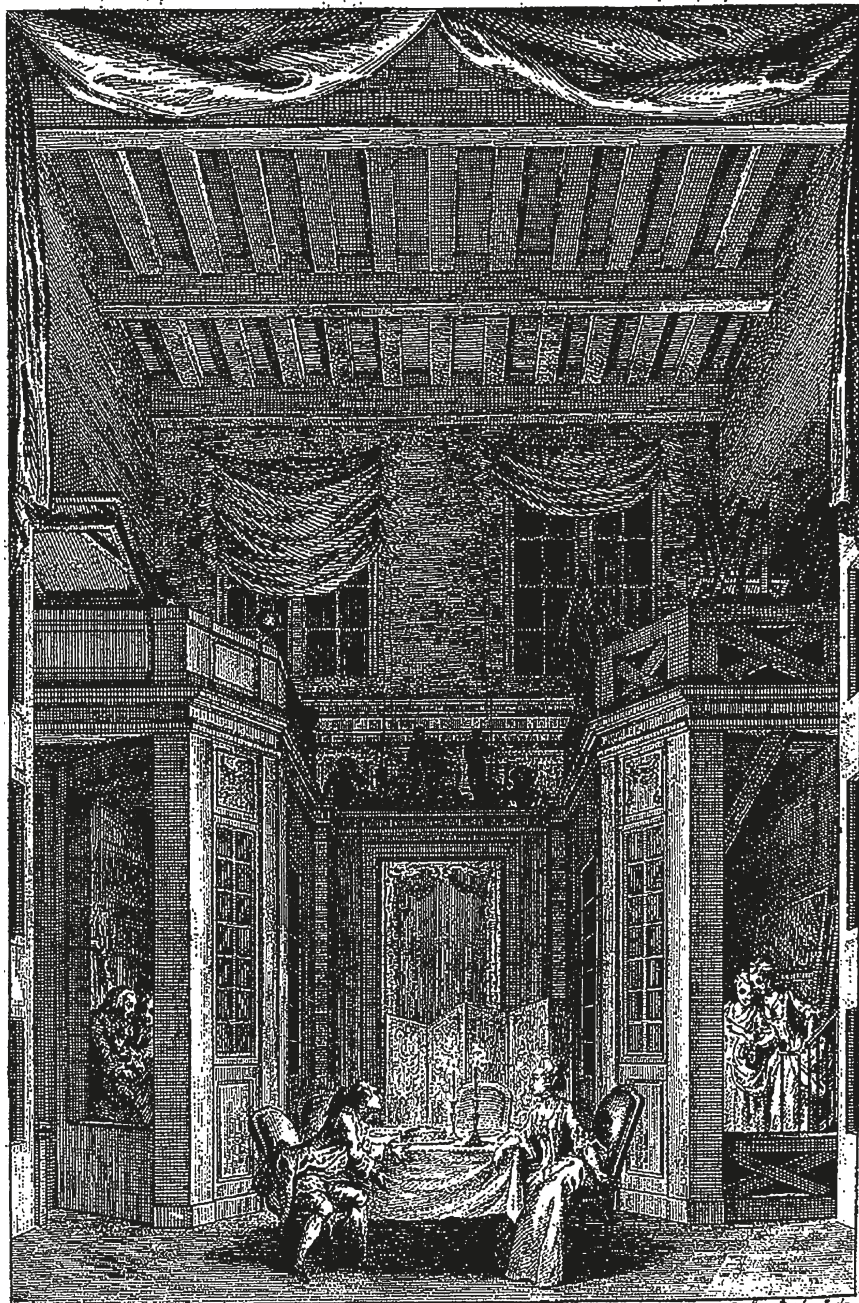




4. Dispositif scénique de *La Bottega del caffè* de Goldoni

C'est dans cette direction d'une scène multiple simplifiée que Sedaine travaille, même si les contraintes de la poétique théâtrale française sont bien présentes et si l'auteur n'a pas la même liberté que son ami italien. Toutefois, le parti pris d'une scène multiple structure entièrement, comme dans le théâtre goldonien, la mécanique de construction dramaturgique des *Femmes vengées*, opéra-comique monté à la Comédie-Italienne en 1775 avec des ariettes de Philidor. L'intrigue de cette pièce, fondée sur la *beffa*, sur la moquerie – ou, pour utiliser un nouveau mot qui naît précisément dans ce milieu de la Comédie-Italienne, sur la mystification, – nécessite une scène multiple imaginée par Charles-Nicolas Cochin fils et reproduite dans le livret. La présence de la gravure témoigne de la centralité de ce dispositif<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Voir les observations de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 163-164 et l'article de Mark Ledbury dans le présent volume.



c. r. - Cochin. del.

L. J. G.

c. L. Lingée. sculp.

5. Décor des *Femmes vengées*, Gravure de Charles-Louis Lingée d'après Charles-Nicolas Cochin, Paris, Bibliothèque nationale de France

Sedaine théorise et défend cette option qu'il ressent comme exceptionnelle par rapport à la pratique théâtrale française dans l'Avertissement de la pièce, et en propose également une application à la tragédie, susceptible d'amplifier l'effet émotionnel de l'*opsis* sur le spectateur :

J'ai hasardé cet opéra-comique pour essayer l'effet que pourraient produire sur le théâtre trois scènes à la fois, en trois lieux différents. Je crois, cependant, qu'elles ne sont admissibles qu'en observant l'unité d'action ; c'est-à-dire, en donnant aux personnages, occupés dans les parties latérales, l'application à la scène qui remplit le milieu du théâtre. La tragédie même pourrait peut-être employer ce moyen avec succès. Je n'ai jamais vu la scène entre Junie et Britannicus sans penser que, si Néron, caché pour les personnages, était présent à mes yeux, il n'aurait pas sur le visage un seul mouvement qui ne fit éprouver (à moi spectateur) un sentiment confus et profond d'inquiétude, de terreur et de pitié<sup>11</sup>.

Dans ce dispositif scénique, les spectateurs ont une vision globale qui fait défaut aux personnages et peuvent suivre les réactions émotives de ces derniers disposés dans les deux boudoirs latéraux. Ce lieu multiple atteint son point de complexité maximal lors du quatuor de la scène XIV, où le chant traverse les trois espaces en faisant interagir les six interprètes de manière concertée (fig. 6).

Un autre dispositif dramaturgique intéressant, qui vise à donner une continuité structurale à l'opéra-comique, est lié à la volonté de Sedaine d'utiliser le temps entre les actes, l'entracte, comme un temps explicite de la représentation. Dans *Le Roi et le fermier* monté à la Comédie-Italienne en 1762 avec la musique de Monsigny, Sedaine, afin de donner aux spectateurs la perception d'un temps interne à l'intrigue qui ne s'interromprait pas, construit le moment final du premier acte sur une pantomime accompagnée par une symphonie imitative, qui continue lorsque les comédiens ont quitté la scène :

*Betsy vient les rejoindre. Richard veut prendre son chapeau, Betsy le lui donne et l'embrasse ; Richard veut embrasser Jenny qui le repousse ; Betsy prend le fusil de son frère ; ils sortent de la scène ; cependant la musique exprime le bruit de l'orage indiqué dans le duo, ce qui fait l'entracte<sup>12</sup>.*

<sup>11</sup> Michel-Jean Sedaine, *Les Femmes vengées, opéra-comique*, Paris, Musier, 1775.

<sup>12</sup> Michel-Jean Sedaine, *Le Roi et le fermier, comédie en trois actes mêlée de morceaux de musique*, Paris, Hérisant, 1762, p. 20.

## SCÈNE XIV.

## QUATUOR.

M. R I S S.	M. L E K.	LE PRÉSIDENT.	MADAME LEK.
Quoi, Vous pleurez ?			Oui, oui, je pleure ;
Dans un quart-d'heure	Il est bien temps ;		Vous allez rire à mes dé-
Nous allons rire à leurs	Il s vont bien rire		pens.
dépens ;	à nos dépens.	A vos dépens.	Ah, quel chagrin ! Ah,
Ayez un peu de con-			quand j'y pense !
fiance.			Ciel ! qu'allez-vous dire
Que vous m'aimez de			de moi ?
bonne foi ;			Vous me dites : oui, je
Oui, sans doute : oui,			vous aime ;
je vous aime ;			Et dans l'instant, dans
Et pour toujours, mon			l'instant même,
tendre cœur			Mon tendre cœur, mon
Vous reconnoît pour			traître cœur,
son vainqueur.			Vous reconnoît pour son
Quoi, vous pleurez ?	il vont bien rire	à vos dépens.	vainqueur.
	à nos dépens.		

*Les Femmes, dans le Cabinet éclatent de rire, & disent avec eux ; à leurs dépens, à leurs dépens.*



Sedaine n'est pas seulement, à mes yeux, un auteur qui s'insère dans cette pratique dramaturgique commune aux Italiens, il est également intéressant dans mon cheminement de recherche sur le théâtre de la Comédie-Italienne de Paris, car il apparaît comme le paradigme d'un changement emblématique de la dramaturgie de l'opéra-comique. Il me semble, en effet, que Sedaine révèle dans ses pièces la discontinuité artistique qui se produit dans la dramaturgie de l'opéra-comique au moment de l'achat par la Comédie-Italienne du répertoire et du privilège du Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire en 1762, une discontinuité que nous pouvons imputer à l'adoption de sujets pathétiques et sérieux et au choix d'une structure dramaturgique à ariettes avec musique originale italianisante<sup>13</sup>. En effet, Sedaine a une approche équilibrée du changement dramaturgique, par rapport à la radicalité d'un Poinset, et se positionne sur la ligne du renouveau prônée par Diderot sans heurter les spectateurs ni la critique<sup>14</sup>.

Carlo Goldoni écrit dans le chapitre XIII de la troisième partie de ses *Mémoires* au début des années 1780, au moment où la stabilité poétique de l'opéra-comique est désormais acquise et ses résultats artistiques communément appréciés :

Je fus plus heureux à Venise où j'avais envoyé presque en même temps un opéra-comique, sous le titre du *Roi à la Chasse* : le sujet de cette pièce était le même que celui du *Roi et le fermier* de M. Sedaine, et de *La Partie de Chasse d'Henri IV* de M. Collé.

Les ouvrages de ces deux auteurs français paraissaient avoir imité *Le Roi et le meunier*, comédie anglaise de Mansfield, mais la source véritable de tous ces sujets se trouve dans *l'Alcaïde de Zalamea*, comédie espagnole de Calderón<sup>15</sup>.

Dans la pièce de l'auteur espagnol il y a beaucoup d'intrigue : une fille violée, un père vengé, un officier étranglé, et l'Alcaïde est juge et partie, et bourreau en même temps. Dans celle de l'auteur anglais on trouve de la philosophie, de la politique, de la critique, mais trop de simplicité et très peu de jeu.

L'auteur de *la Partie de Chasse d'Henri IV* en a fait un ouvrage très sage et très intéressant ; il suffit qu'il y soit question de ce bon roi, pour qu'il plaise aux Français et soit approuvé de tout le monde.

13 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, chap. 2, p. 31-48.

14 Sur cet aspect de la dramaturgie de Poinset, voir mon article « Astacide Tespio ovvero Poinset le Noyé (le Mystifié), un librettista comico francese in Arcadia », art. cit.

15 Voir, dans le présent volume, l'article de Vincenzo De Santis qui s'intéresse à cette question de la source espagnole supposée.

M. Sedaine y a mis plus d'action, plus de gaieté : je vis *Le Roi et le fermier* à sa première représentation, j'en fus extrêmement content, et je le voyais avec douleur prêt à tomber, il se releva peu à peu, on lui rendit justice ; il eut un nombre infini de représentations, et on le voit encore avec plaisir.

Il faut dire aussi que M. Sedaine a été bien secondé par le musicien ; je ne me vante pas d'être connaisseur, mais mon oreille est mon guide.

Je trouve la musique de M. Monsigny expressive, harmonieuse, agréable : ses motifs, ses accompagnements, ses modulations m'enchantent, et si j'avais eu des dispositions pour composer des opéras-comiques en français, ce musicien aurait été un de ceux à qui je me serais adressé<sup>16</sup>.

86 Dans cette première citation, Goldoni admet sans crainte avoir puisé l'intrigue de son *dramma giocoso* dans les pièces de Sedaine et de Collé, mais il signale clairement la qualité de la construction dramatique de Sedaine et le fait que son livret se révèle capable de structurer le cheminement de la composante musicale de manière à amplifier le résultat dramatique global ; en somme, le livret est pensé pour la mise en musique comme Michel Noiray l'a d'ailleurs clairement démontré dans son article sur *Le Roi et le fermier*<sup>17</sup>.

Dans ce chapitre des *Mémoires* où il défend la valeur artistique de ses propres livrets d'opéra, quelques années seulement après avoir été violemment attaqué à Paris pour la qualité de son travail lors de la saison d'opéra *buffa* organisée à l'Académie royale de musique par Niccolò Piccinni<sup>18</sup>, Goldoni exprime sans ambiguïté son admiration pour certains librettistes français ainsi que pour les musiciens et les comédiens français de la Comédie-Italienne, son ancien théâtre :

Je reconnais la supériorité des auteurs français dans ce genre comme dans tous les autres. M. Marmontel, M. Laujon, M. Favart, M. Sedaine, M. d'Hell ont donné à l'opéra-comique toute la perfection dont il était susceptible.

16 Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Duchesne, 1787, t. III, p. 102.

17 Michel Noiray, « Quatre rois à la chasse : Dodsley, Collé, Sedaine, Goldoni », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 97-118.

18 « Me dira-t-on que les opéras-comiques italiens ne sont que des farces indignes d'être mises en comparaison avec les poèmes de ce nom en France ? Que ceux qui entendent la langue italienne se donnent la peine de parcourir les six volumes qui renferment la collection de mes ouvrages en ce genre, et l'on verra peut-être que le fond et le style ne sont pas si méprisables. » (Carlo Goldoni, *Mémoires*, op. cit., t. III, p. 104.)

Messieurs Philidor, Monsigny, Duni, Grétry, Martini, Deséides<sup>19</sup>, les ont ornés d'excellente musique, et M. Piccinni a dernièrement donné de nouvelles preuves de la supériorité de ses talents sur des paroles de M. son fils.

Les acteurs augmentent tous les jours en nombre, en zèle et en mérite<sup>20</sup>.

Mais d'abord, il souligne un positionnement poétique précis, un parti pris esthétique que les auteurs cités ont, par conséquent, partagé :

Mais je n'y conçois rien; j'ai fait quarante ou cinquante opéras-comiques pour l'Italie, j'en ai fait pour l'Angleterre, pour l'Allemagne, pour le Portugal, et je ne saurais en faire un pour Paris. Tantôt je vois à ce spectacle [la Comédie-Italienne] des drames sérieux, des drames larmoyants porter le titre de comédie, et les acteurs pleurer en chantant et sangloter en mesure; tantôt des pièces affichées sous le titre de *Parades*, et qui le seraient effectivement sans le prestige de la musique et le jeu charmant des acteurs. Tantôt je vois aller aux nues des bagatelles qui ne promettaient rien, tantôt tomber des pièces bien faites, parce que le sujet n'est pas assez triste pour faire pleurer, ou n'est pas assez gai pour faire rire<sup>21</sup>.

Goldoni, ainsi, critique la bipolarité de la dramaturgie de l'opéra-comique qui présente aux spectateurs d'un côté des farces dont la construction dramatique est pratiquement absente, de l'autre un registre sérieux, excessivement sérieux, qui éloigne le genre de sa vocation comique première. Il faut donc que les librettistes appréciés dans ces lignes par Goldoni, c'est-à-dire surtout Marmontel, Favart et Sedaine, se situent entre les deux extrêmes, dans un domaine dramatique moyen, qui, comme le *dramma giocoso* goldonien, puisse soutenir en même temps le *tempo* du comique musical et l'intérêt d'un sujet réel. Pour Goldoni, le fait d'indiquer ces noms de librettistes dans le cadre d'une analyse de la production générale d'opéra-comique signifie leur reconnaître publiquement un voisinage, un compagnonnage poétique et dramaturgique.

Dans cet entre-deux se situe, à mon sens, la position paradigmatique de Sedaine, son cheminement de l'opéra-comique pensé pour le comique de la Foire vers un opéra-comique nouveau imaginé pour le projet dramatique de la Comédie-Italienne. À la Foire dans les années 1750, Sedaine compose des livrets comiques qui se construisent sur une mécanique dramaturgique voisine de celles des pièces italiennes de Carlo Veronese pour la Comédie-Italienne, fondées sur les *lazzi* traditionnels, sur les

<sup>19</sup> Il s'agit du compositeur Nicolas Dezède.

<sup>20</sup> Carlo Goldoni, *Mémoires*, *op. cit.*, t. III, p. 105.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 103.

transformations magico-comiques et sur le travestissement burlesque. C'est le cas du livret *L'Huître et les Plaideurs*<sup>22</sup>, représenté à la Foire Saint-Laurent en 1759, avec des vaudevilles et des ariettes de Philidor, dont l'intrigue se construit autour d'une dispute au sujet de la propriété d'une huître ramassée sur le sol dans une dynamique comique farcesque, au non-sens presque surréaliste. Nous pouvons citer aussi bien entendu le formidable *Diable à quatre*, représenté pour la première fois en 1756 à la Foire Saint-Laurent, qui articule musicalement des vaudevilles et des airs italiens parodiés, parmi lesquels un air d'opéra *seria* métastasien de Duni. Le livret, en revanche, se structure sur des effets magiques comiques de renversement de statut social et présente aux spectateurs à la scène 2 du deuxième acte un *lazzo* topique de la *commedia dell'arte*, une marquise battue par un savetier avec son tire-pied. De plus, l'acte se termine par une bagarre arlequinnesque entre le savetier et la marquise avec une culbute finale :

88

*La Marquise ramasse la perruque, l'apporte et dans le temps qu'il se baisse pour ramasser quelque chose, elle lui jette sa perruque, le bat, le culbute et se sauve*<sup>23</sup>.

*Le Roi et le fermier*, représenté à la Comédie-Italienne en 1762, et *Rose et Colas*, monté en 1764, mis en musique par Monsigny, marquent déjà un changement non seulement dans la structure dramaturgique, désormais à ariettes, mais également dans le ton dramatique qui modifie le registre comique en le polissant. Sedaine, en effet, adhère au projet de la Comédie-Italienne qui confie la dimension du bas comique au répertoire italien et élabore un opéra-comique plus soutenu<sup>24</sup>.

Son attention à une dramaturgie équilibrée investit naturellement la structure formelle textuelle et la langue, afin d'obtenir une correspondance entre la condition sociale des personnages et la langue qu'ils utilisent, entre d'une part la prose, qui façonne de manière naturelle les dialogues, ainsi que les vers simples et variés qui apportent une « musicabilité » comique, une disposition à la mise en musique, à l'italienne, et d'autre part l'alexandrin propre à la tragédie et à ses héros<sup>25</sup>.

Il s'agit d'un choix d'écriture théâtrale qui témoigne d'un projet artistique partagé entre deux horizons d'attente différents, celui du spectateur du Théâtre de la Foire et celui du spectateur de la Comédie-Italienne ; j'entends par spectateur la construction symbolique d'un public qui a conscience d'être dans un espace théâtral, qui traverse les espaces théâtraux – Foire, Opéra, Comédie-Française, Comédie-Italienne – en

22 Michel-Jean Sedaine, *L'Huître et les plaideurs, ou le Tribunal de la chicane*, Paris, Hérisant, 1756.

23 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose, opéra-comique en trois actes*, Paris, Duchesne, 1757, p. 40.

24 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni, op. cit.*

25 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur, op. cit.*, p. 3-5.



modifiant à chaque entrée ses attentes. Sedaine en est parfaitement conscient et considère que la valeur d'un objet théâtral doit se fonder sur la structure dramaturgique de celui-ci, sur une architecture théâtrale pensée pour construire un spectacle situé concrètement dans un espace déterminé et non sur un style absolu fondé sur une valeur purement littéraire. Il s'agit d'une manière de voir qui considère le théâtre du point de vue de la dimension performative et spectaculaire, et non textuelle<sup>26</sup>. En conséquence, Sedaine affirme également la nécessité d'être attentif et d'adapter rapidement son écriture aux réactions des spectateurs, comme il l'écrit dans l'Avertissement du *Déserteur* de 1769 :

Dans nos salles de spectacle l'auteur ne sait où se mettre pour observer son ouvrage, pour le juger tranquillement, sainement et d'après ses observations se prescrire à lui-même les corrections indispensables : s'il s'expose aux regards du public, il ne peut manquer d'y paraître ridicule. [...]

Un directeur de l'Opéra-Comique, homme intelligent, en faisant construire une salle au faubourg Saint-Laurent, avait eu l'attention de faire pratiquer sous l'amphithéâtre une lorgnette d'où les regards passaient sur les têtes du parterre ; là il écrivait lui-même sous la dictée de l'auteur les réflexions, les observations, les critiques ; et dès le jour même l'ouvrage prenait une nouvelle forme, et même assez rapidement pour faire douter si les fautes y avaient été<sup>27</sup>.

Observer les réactions des spectateurs pour modifier le texte signifie considérer une pièce de théâtre comme un objet artistique ouvert, *de facto* composé à plusieurs mains, dont l'auctorialité est partagée entre l'auteur, le musicien, les comédiens et les spectateurs ; un autre point commun avec un Goldoni, en dialogue permanent avec les comédiens et les publics, habile constructeur, comme Sedaine, d'une vivante dramaturgie de la lorgnette.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>27</sup> Michel-Jean Sedaine, *Le Déserteur, drame en trois actes, en prose mêlée de musique*, Paris, Hérissant, 1769, p. 6-7.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources musicales

PHILIDOR, François-André Danican, *Blaise le Savetier, opéra bouffon*, Paris, de la Chevardière, 1760.

### Sources littéraires

GHERARDI, Evaristo, *Le Théâtre italien*, éd. Charles Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, t. I, 1994.

[GOLDONI, Carlo], *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Duchesne, 1787.

SEDAINE, Michel-Jean, *L'Huître et les Plaideurs, ou le Tribunal de la chicane*, Paris, Hérissant, 1756.

—, *Le Diable à quatre, ou La Double métamorphose, opéra-comique en trois actes*, Paris, Duchesne, 1757.

—, *Blaise le Savetier, opéra-comique*, Paris, Duchesne, 1759.

—, *Le Jardinier et son seigneur, opéra comique*, Paris/Dunkerque, de Boubers, 1762.

—, *Le Roi et le fermier, comédie en trois actes mêlée de morceaux de musique*, Paris, Hérissant, 1762.

—, *Le Déserteur, drame en trois actes, en prose mêlée de musique*, Paris, Hérissant, 1769.

—, *Les Femmes vengées, opéra-comique*, Paris, Musier, 1775.

### Études

FABIANO, Andrea, « Astacide Tespio ovvero Poinset le Noyé (le Mystifié), un librettista comico francese in Arcadia » dans Beatrice Alfonzetti (dir.), *Settecento romano, Reti del Classicismo arcadico*, Roma, Viella, 2017, p. 439-459.

—, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations » dans les actes du colloque international *Diderot, théâtre et musique*, Paris-Sorbonne, 2013, à paraître aux Classiques Garnier.

—, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018.

FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.

NOIRAY, Michel, « Quatre rois à la chasse : Dodsley, Collé, Sedaine, Goldoni », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 97-118.

VESCOVO, Piermario, « Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), « *Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura* ». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano/Udine, Mimesis, 2015.

—, « *Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa* », *Drammaturgia*, vol. XI, n° 1, 2014, p. 194-211.

Andrea Fabiano est professeur de littérature et culture italiennes de l'époque moderne à Sorbonne Université. Ses champs de recherche concernent l'opéra et le théâtre italiens ainsi que les transferts dramaturgiques entre l'Italie et la France au siècle des Lumières. Il a publié chez CNRS éditions en 2005 *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française au XVIII<sup>e</sup> siècle* et, en 2006, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*. Derniers ouvrages parus : *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni* (Paris, PUPS, 2018) et, en collaboration avec Lucie Comparini, *Dictionnaire Goldoni* (Paris, Classiques Garnier, 2019).

**Résumé :** À travers l'analyse de plusieurs livrets de Sedaine, l'article discute de la présence de la pantomime dramatique, d'un espace scénique multiple et des scènes simultanées ou composées dans la pratique et dans la réflexion du librettiste français. Il aborde également son projet dramaturgique comme paradigmatique du changement emblématique de la dramaturgie de l'opéra-comique. En effet, Sedaine révèle dans ses pièces la discontinuité artistique qui se produit dans la dramaturgie de l'opéra-comique en 1762, au moment de l'achat par la Comédie-Italienne du répertoire et du privilège du Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire.

**Mots-clés :** Carlo Goldoni ; Denis Diderot ; *commedia dell'arte* ; pantomime ; scènes simultanées ; scènes composées ; concertation ; improvisation ; décor ; espace scénique multiple

**Abstract:** Through the analysis of several Sedaine librettos, the article discusses the presence of dramatic pantomime, a multiple stage space and simultaneous or composed scenes in the practice and reflection of the French librettist. He also approaches his dramatic project as a paradigmatic of the emblematic change in the dramaturgy of opera-comique. Indeed, Sedaine reveals in her plays the artistic discontinuity that occurs in the dramaturgy of opera-comique in 1762, at the time of the Comédie-Italienne's purchase of the repertoire and privilege of the Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire.

**Keywords:** Carlo Goldoni; Denis Diderot; *commedia dell'arte*; pantomime; simultaneous scenes; composed scenes; consultation; improvisation; setting; multiple scenic spaces



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

Raphaëlle Legrand

Souhaitant adapter à la scène la fable de La Fontaine *Le Jardinier et son seigneur*, Sedaine trouva une idée plaisante pour en développer l'argument aux dimensions d'un opéra-comique en un acte. Il imagina que le seigneur, appelé à la rescousse pour débarrasser le jardinier d'un lièvre envahissant, arrive accompagné de deux actrices, chanteuses ou danseuses, qui se mettent en tête de convaincre Fanchette, la fille du jardinier, de s'engager à leur suite dans une carrière lyrique et galante<sup>1</sup>. Cette scène centrale dans la pièce a pour avantage d'occuper le plateau (la maison du jardinier Simon) pendant que les autres personnages sont sortis pour participer à la chasse. Elle illustre en outre l'effet corrupteur des modes de vie urbains sur le milieu villageois. S'agit-il d'une mise en abyme, d'une irruption dans le genre de la pastorale des actrices d'opéra-comique chargées de le représenter? ou au contraire d'une dénonciation des mœurs des théâtres concurrents, Opéra, Comédie-Française et Comédie-Italienne, cibles habituelles de l'Opéra-Comique en butte aux tracasseries de ces théâtres privilégiés?

Représenter dans un opéra-comique des personnages d'actrices libertines n'est pas une nouveauté. Citons par exemple la pièce à succès de Louis Anseaume et Lefèvre de Marcouville, *Bertholde à la ville*, créée à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain en 1754: on y trouve une actrice nommée mademoiselle Catin faisant une scène de jalousie à la jeune paysanne Lisette<sup>2</sup>. La même année, la Comédie-Italienne monta une parodie de *Castor et Pollux* de Rameau. Pour contrefaire la scène où Pollux renonce à son immortalité et aux plaisirs de l'Olympe malgré les danses ensorcelantes des

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

suivantes d'Hébé, l'auteur de la parodie, Guérin de Frémicourt, montrait le capitaine Olibrius aux prises avec une joyeuse troupe de chanteuses et danseuses de l'Opéra<sup>3</sup>.

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

94

## DEUX ACTRICES EN CAMPAGNE

En quoi consiste cette apparition de deux actrices dans le cadre villageois du *Jardinier et son seigneur*? Celles-ci font une entrée fracassante chez le jardinier Simon dans le sillage du seigneur, harassées par le chemin parcouru à travers le jardin – qu'elles ont d'ailleurs fait réaménager de fond en comble à cette fin, haies et plans d'arbres arrachés, fossés comblés. Victoire enchaîne les réparties amusantes, inattendues ou insolentes, campant un personnage de reine de la scène aussi brillante qu'évaporée (scène VIII). Restées seules avec Fanchette, consignée à la maison par sa mère qui souhaite la tenir éloignée de la concupiscence du seigneur, Victoire et Rosalie voient immédiatement en la fille de Simon une recrue pour le théâtre lyrique (scène IX). Elles lui demandent de chanter pour jauger ses capacités vocales et lui vantent la condition d'actrice. Cette activité se double nécessairement, à une époque où le monde des « filles de spectacle » était assimilé à celui de la prostitution, d'une condition de femme galante<sup>4</sup>. L'audition

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

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

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

C'est donc moins un genre lyrique précis que le monde du théâtre et la réputation de galanterie qui lui est attachée qui sont évoqués à travers Victoire et Rosalie. Les comptes rendus évoquent crûment la scène : si le *Mercur de France* et *Les Spectacles de Paris* se bornent à désigner les deux actrices comme des « demoiselles de Spectacles », *L'Avant-Coureur* parle de « deux filles entretenues » et *Les Spectacles de Paris* précisent qu'elles veulent « débaucher » Fanchette<sup>5</sup>. Cette tentative se fait d'ailleurs à l'instigation du seigneur qui attire l'attention de ses deux compagnes sur la fille de Simon : « Cette enfant n'a pas de prix », dit-il en sortant à Victoire, qui rétorque : « Pas de prix ! C'est respectable<sup>6</sup> » et se met en devoir d'enlever Fanchette pour le compte de son amant.

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

Les deux Dlls de spectacles, qui veulent prendre soin de l'éducation d'une petite paysanne, forment une de ces images pour lesquelles on a besoin des prérogatives de ce théâtre, dont l'auteur a usé avec adresse et avec assez de modération<sup>7</sup>.

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

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

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

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

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

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

viennent donc les reproches qui sont venus jusqu'à moi? Un de mes amis, qui n'a nulle pudeur lorsqu'il prend ma défense, m'a dit, que de même qu'au *Tartuffe* les impies seuls avaient crié à l'impiété, il n'y avait à ma pièce que les indécents qui eussent crié à l'indécence, et que les filles seules et leurs champions avaient élevé la voix, trop honteux pour la baisser<sup>8</sup>.

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

J'oserai n'être pas tout à fait de son sentiment sur le juste reproche qu'on a dû lui faire au sujet des actrices introduites dans sa pièce. Ce n'est certainement pas sur ce qu'elles disent que peut tomber la critique ; mais sur la situation où elles se trouvent ; situation un peu hasardée, puisque nulle honte ne suit leur mauvais dessein. Il est des tableaux de mœurs toujours dangereux à représenter trop fidèlement<sup>9</sup>.

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

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

À l'Opéra-Comique, la demoiselle Arnould me demanda dans quel genre je désirais qu'elle jouât ce rôle. Comme chez vous, Mademoiselle. – Oh ! me dit-elle, je suis au fait, et elle le joua bien. – C'est un grand malheur pour un spectacle lorsque les acteurs voient leur personne au lieu de voir leur rôle<sup>10</sup>.

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

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

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

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



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

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

#### LA DISTRIBUTION DU *JARDINIER* : LE RETOUR DE ROSALINE

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

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

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

Laruelle (1731-1792), compositeur et chanteur, en charge depuis 1752 à l'Opéra-Comique d'emplois assez variés, dont ceux d'amoureux, avant de se spécialiser à la Comédie-Italienne dans ceux de pères et de tuteurs, qui correspondaient mieux à sa voix, son physique et son sens du comique<sup>13</sup>.

Mademoiselle Deschamps, qui jouait Mme Simon dans *Le Jardinier*, figurait dans la troupe de l'Opéra-Comique depuis plusieurs années et allait également passer au Théâtre Italien lors de la fusion des troupes, pour interpréter les mères et les duègnes jusqu'en 1766. Desboulmiers loue « la vérité de son débit et la gâité de son jeu<sup>14</sup> ». Elle avait créé le rôle travesti de l'avocat Tousset dans *L'Huître et les Plaideurs* de Sedaine et Philidor en 1759<sup>15</sup>. Le rôle féminin principal, celui de Fanchette, était incarné par une actrice expérimentée, mademoiselle Rosaline, qui avait tenu les emplois d'amoureuse à l'Opéra-Comique de 1752 à 1757<sup>16</sup>. Selon *L'Avant-Coureur*, elle avait reparu sur ce théâtre le 10 février 1761, une semaine avant la création du *Jardinier*, et le public lui avait trouvé « la voix aussi belle qu'auparavant, le jeu vif et sans langueur, et la plus grande attention à la scène<sup>17</sup> ». Nul doute que Rosaline, remplaçant momentanément mademoiselle Neissel dans les amoureuses, ait constitué l'une des attractions de l'Opéra-Comique en ce mois de février 1761. On imagine alors que Sedaine ait pu souhaiter développer le rôle de Fanchette en inventant la scène des filles de spectacle, absente de la fable de La Fontaine.

98

## LES DEUX ARNOULD

Qui de la troupe de l'Opéra-Comique pouvait livrer cette plaisante caricature ? Le rôle de Rosalie fut distribué à une danseuse, Mademoiselle Groslier ou Grossier<sup>18</sup>. Mais la personnalité la plus intrigante de la distribution est une certaine

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

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

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

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

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

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

demoiselle Arnould<sup>19</sup>, chargée du rôle de Victoire. Cette actrice faisait partie du personnel de l'Opéra-Comique en 1760 et 1761, comme en témoignent les états de la troupe publiés, par exemple, dans *Les Spectacles de Paris*, l'*Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* de Desboulmiers ou encore l'*État ou Tableau de la ville de Paris* de Jêze<sup>20</sup>.

Durant l'année 1761, elle interpréta notamment à la Foire Saint-Germain, outre le rôle qui nous intéresse dans *Le Jardinier et son seigneur*, celui de la Justice dans *L'Huître et les Plaideurs* de Sedaine et Philidor. À la Foire Saint-Laurent suivante, elle participa au prologue d'ouverture et aux compliments de clôture, reprit ses rôles habituels dans *Le Jardinier* et *L'Huître*, joua une femme de qualité dans *Le Bouquet de Louison* de Taconet et surtout interpréta en travesti et avec grand succès le rôle de Georget dans *Georget et Georgette* de Harny de Guerville<sup>21</sup>. Lors de la fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, en 1762, Mademoiselle Arnould ne faisait pas partie des interprètes intégrés à la troupe italienne. Selon Favart, elle partit alors pour Rouen, avec d'autres de ses camarades, dans une troupe dirigée par Bernault<sup>22</sup>.

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

La demoiselle Arnould, très bonne pour les caractères ; elle a beaucoup de vivacité dans son jeu : sa voix est assez agréable ; sans être musicienne, elle exécute les morceaux les plus difficiles avec une grande précision. Sa figure est bien au théâtre ; elle est aussi fort bien sous l'habit d'homme ; ce ne serait pas une mauvaise acquisition : je crois qu'elle jouerait bien les soubrettes. Elle a de la mémoire, et n'a pas plus de vingt-et-un à vingt-deux ans<sup>23</sup>.

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

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

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

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

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

Il s'agit donc d'une bonne actrice, capable d'interpréter des rôles comiques variés. Comment comprendre la précision de Favart : « sans être musicienne » ? Sans doute était-elle actrice plus que chanteuse<sup>24</sup>. Mais elle était douée pour la musique puisqu'on pouvait lui confier des airs nouveaux. Elle chantait notamment une ariette, « Cessez vos injures », dans *L'Huître et les Plaideurs* de Sedaine et Philidor. Fait remarquable, enfin, un air en style de vaudeville lui est attribué dans le livret de *Georget et Georgette*<sup>25</sup>.

Mademoiselle Arnould de l'Opéra-Comique avait une homonyme célèbre : Sophie Arnould, qui triomphait alors dans les premiers rôles à l'Académie royale de musique. Cette artiste exceptionnelle avait débuté sur ce théâtre en décembre 1757, créant immédiatement un véritable engouement pour ses interprétations empreintes d'une forme nouvelle de pathétique. Ses incarnations de Thisbé (*Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, reprise de 1759) et d'Iphise (*Dardanus* de Rameau, reprise de 1760) avaient été les premiers jalons d'une brillante carrière qui allait se clore en 1778<sup>26</sup>. Particulièrement convaincante sur scène dans les rôles tragiques, Sophie Arnould était connue à la ville pour ses réparties spirituelles<sup>27</sup> et un esprit d'indépendance allant souvent jusqu'à la provocation. Sa liaison à éclipses avec le comte de Lauraguais faisait l'objet de toutes les conversations.

Fait curieux, l'Arnould de l'Opéra-Comique et l'Arnould de l'Opéra avaient non seulement le même patronyme (aux fluctuations orthographiques habituelles près) mais aussi le même âge (21 ans en 1761). Émile Campardon s'y est trompé qui a confondu les deux artistes<sup>28</sup> en se basant sur une indication erronée de la *Correspondance littéraire*, laquelle rapportait en 1758 les débuts de Sophie Arnould sur « le théâtre de l'Opéra-Comique<sup>29</sup> ». Or c'est bien à l'Opéra que la célèbre chanteuse a débuté, fait

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

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

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

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

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

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

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

Durant cette période, en effet, Sophie Arnould enchaîna à un rythme soutenu les premiers rôles dans une série ininterrompue de créations et de reprises, avant de disparaître de la scène pendant de longs mois<sup>30</sup>. Elle fut Aline dans *Le Prince de Noisy*, ballet héroïque de Rebel et Francœur, à compter du 16 septembre 1760, Iphise dans *Dardanus* pour une reprise de la tragédie en musique de Rameau à partir du 21 octobre 1760, remplaça Marie-Jeanne Lemièrre dans le rôle-titre de *Canente*, tragédie de Dauvergne dès le 21 novembre 1760, puis incarna Iphise dans une reprise de *Jephté* de Montéclair à partir du 6 février 1761. Cette tragédie en musique fut représentée jusqu'à la clôture du théâtre qui eut lieu le 7 mars 1761. Pour la capitulation des acteurs et la clôture, elle reprit le rôle de Thisbé pour trois représentations exceptionnelles de *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, les 25 février, 3 et 7 mars. À la réouverture du théâtre le 3 avril 1760, elle créa encore le rôle de Iole dans *Hercule mourant*, tragédie en musique de Dauvergne dont les représentations coururent jusqu'au 17 mai. Il est possible cependant qu'elle se soit fait remplacer pour les dernières représentations, comme cela se pratiquait couramment. À partir de ce moment, en effet, Sophie Arnould disparaissait des distributions, retenue loin de la scène par une grossesse. Elle accoucha le 28 août 1761 d'un fils, Auguste-Camille<sup>31</sup>, le deuxième des quatre enfants qu'elle eut avec le comte de Lauraguais. Elle ne remonta sur le théâtre de l'Opéra que six mois plus tard, le 18 février 1762, dans le rôle de Psyché des *Fêtes de Paphos* de Mondonville<sup>32</sup>.

Les activités très différentes des deux actrices montrent bien qu'il s'agit de deux personnes distinctes<sup>33</sup>. Non seulement il était impossible à une même artiste d'appartenir aux deux institutions concurrentes en même temps, mais au moment

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

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

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

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

où l'Arnould foraine créait le personnage travesti de Georget, le 28 juillet 1761, l'Arnould de l'Opéra en était à son huitième mois de grossesse... Sans compter que l'une était une actrice spécialisée dans les emplois comiques, qui chantait à l'occasion, l'autre une véritable chanteuse triomphant dans les rôles tragiques de l'Opéra. Cependant, la présence à Paris de deux actrices du même âge et portant le même nom n'est peut-être pas une simple coïncidence. Dans un des ouvrages fournissant la liste des interprètes de l'Opéra-Comique, on trouve à propos de l'actrice foraine : « Soufflet dit Arnout<sup>34</sup> ». Arnould était-il un surnom qu'une demoiselle Soufflet aurait arboré du fait d'un lien quelconque, une certaine ressemblance par exemple, avec Sophie Arnould ? On ne peut que s'en tenir aux conjectures.

## CLÉS ET CARICATURES

Quoi qu'il en soit, le rapprochement des deux actrices à partir de leur patronyme éclaire les scènes VIII à XIII d'un jour particulier : il est aisé de voir en Victoire une amusante caricature de Sophie Arnould. L'entrée fracassante de la chanteuse, scène VIII, est bien celle d'une diva balayant tout sur son passage<sup>35</sup>. Mais c'est l'esprit de Sophie Arnould, aussi drôle à la ville qu'elle était pathétique à la scène, qui est reproduit et exagéré, notamment son goût pour le calembour :

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

LE SEIGNEUR. – Que voilà bien des contes.

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

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

VICTOIRE. – Enfin je compte que nous serons rendus à la répétition à onze heures<sup>36</sup>.

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

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

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

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

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

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

L'insistance de Sedaine sur le mot *comte* n'est évidemment pas fortuite. La liaison tapageuse et intermittente de Sophie Arnould et du comte de Lauraguais était suivie au jour le jour par tout Paris et soigneusement consignée par les inspecteurs de la police des mœurs<sup>38</sup>. Le seigneur de la pièce est ainsi clairement identifié à Louis-Léon-Félicité de Brancas, comte de Lauraguais, et Clairval ne devait sans doute pas se priver d'en imiter les façons, tout comme l'Arnould foraine devait contrefaire celles de l'Arnould de l'Opéra.

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

Si le théâtre de l'Opéra n'est d'ailleurs pas explicitement cité par Sedaine dans le texte de sa pièce, le sous-texte des vaudevilles le désigne clairement. Ainsi, Victoire détaille les charmes de Fanchette sur l'air de *Chantez, petit Colin*, faux timbre du menuet des *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont issu d'un couplet de Voltaire<sup>40</sup> :

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

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

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

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

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

Quelque Mélophilète  
Quelque nymphe à lunette

Vous applaudira;  
Mais à l'Opéra

L'on vous sifflera.

VICTOIRE  
Mais regarde-la donc  
Sais-tu qu'elle est divine?  
Un certain air fripon,  
Tout en est charmant et mignon<sup>41</sup>.

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

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

Il a de bons yeux.

104

Nul doute que toutes ces allusions devaient être renforcées par le jeu de scène. On comprend alors que ce portrait de Sophie Arnould et de sa compagne (plus difficile aujourd'hui à identifier), en libertines trempant dans le maquerillage, n'avait pas dû être du goût des intéressées. En effet, si Sophie Arnould pratiquait l'infidélité avec panache et acceptait de même celle de Lauraguais, la montrer en recruteuse pour son amant revenait à l'accuser de proxénétisme. « Les filles seules et leurs champions avaient élevé la voix, trop honteux pour la baisser » déclarait Sedaine avec dignité dans son Avertissement<sup>42</sup>, preuve que les imitations étaient suffisamment transparentes pour susciter des réactions.

## ENJEUX INTERGÉNÉRIQUES

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

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

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

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



une ingénuité paysanne derrière laquelle on voit poindre un esprit plus rebelle et plus subversif qu'il n'y paraît<sup>43</sup> ». La porosité entre les mondes urbains et villageois est en outre incarnée par la figure ambivalente du barbier gascon Nicolas. Le promis de Fanchette connaît bien Victoire et cherche à s'en faire reconnaître (« Hé Sandis! je vous ai coëffée; / Et même un jour de Lundi gras, / Sortant du bal fort échauffée / je vous ai recoëffée<sup>44</sup> »), tout en protégeant la jeune fille de son influence en dévoilant le projet d'enlèvement à Madame Simon. Quant à Rosalie, elle avoue à Fanchette qu'elle n'est pas d'une extraction plus élevée qu'elle (« nous ne sommes que des filles comme vous ») et que du village au théâtre, le chemin n'est pas si long<sup>45</sup>.

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

Notons d'ailleurs que l'ariette de Nicolas « Jamais le soleil », destinée à peindre les sentiments du barbier pour Fanchette, sonne clairement comme une parodie d'air d'opéra, avec ses vocalises sur les mots « lancer tant de feux<sup>46</sup> ». Inversement, les vaudevilles chantés par Victoire sont associés à la tradition de l'opéra-comique. Le menuet de *Dardanus* mis à part – choisi nous l'avons vu pour désigner Sophie Arnould au public –, ces vaudevilles sont signalés par des faux-timbres issus de leur usage plus ou moins récent sur les théâtres forains. Peu après son entrée, Victoire chante « Votre cocher est brillant » sur l'air des *Feuillantines*, désigné par « J'en ferais, j'en ferais ma

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

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

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

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

femme », c'est-à-dire le refrain du couplet imaginé pour cet air par Favart dans *La Chercheuse d'esprit* (1741)<sup>47</sup>. De même, Victoire donne une leçon de séduction à Fanchette sur l'air « Paris est au roi, mon cœur est à moi », mais dans la version donnée par Vadé dans *Le Suffisant* (1753) : « Ce que vous pensez / Me ressemble assez / Je me pique surtout / D'avoir quelque goût<sup>48</sup> », qui devient sous la plume de Sedaine « Il en faut si peu [de l'esprit] ; / Oui ce n'est qu'un jeu / De soumettre le cœur / D'un jeune Seigneur<sup>49</sup> ». Certes le public n'avait pas sous les yeux les paroles de l'opéra-comique et ne savait pas quel était le timbre qui désignait l'air des couplets chantés en scène. Les uns devaient reconnaître l'air des *Feuillantines*, d'autres se souvenir des vers de Favart, d'autres encore ne pas saisir sur le champ ces subtilités intertextuelles. Mais en publiant sa pièce, Sedaine nous livre, par le choix des timbres ou des faux-timbres, et peut-être pour le seul plaisir de la lecture, un jeu intéressant autour de la notion d'esprit : Sophie Arnould, réputée si spirituelle, n'est-elle qu'une « chercheuse d'esprit » ? Car, lui fait dire Sedaine, « pour de l'esprit, il en faut si peu »...

106

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

Mlle Rosaline, autrefois l'ornement de ce Théâtre, et dont la voix et la figure semblent annoncer la gaîté qui y convient, reparut après une absence de deux ans, le 10 février, dans *Bertholde* et *Le Diable à quatre*. Son retour sur ce Théâtre a donné lieu à celui de quelques pièces de l'ancien genre, que le public a revu avec satisfaction, et qu'il y verrait, peut-être, remettre avec plaisir ; ce genre paraissait le plus naturellement propre à ce Spectacle<sup>50</sup>.

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

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

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

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

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

des paysannes de Charles-Simon Favart : sa naïveté émeut moins qu'elle ne fait sourire, notamment à cause de sous-entendus grivois qui lui échappent. Lors de son audition par Victoire et Rosalie, Fanchette commence par chanter à pleine voix un très ancien air tendre qu'elle croit neuf : « Amusons toujours nos désirs<sup>51</sup> », puis chantonne doucement un air gaillard qu'elle a appris de son père « Les filles de ce hameau<sup>52</sup> » (en réalité une ariette de Philidor), où elle imite plaisamment, mais à mi-voix, les sonneries de trompettes. Ici, ce n'est donc pas la citation d'un air connu mais l'ariette nouvelle qui est le véhicule du sous-texte égrillard, à rebours de ce qui est attendu dans un opéra-comique mixte réunissant des vaudevilles et des ariettes.

Cependant, la naïveté du personnage, source du comique, est compromise par la présence des actrices. Rosalie entreprend pour Fanchette une explication de texte (« Ce n'est pas à cause de Bagnolet que votre mère ne veut pas que vous chantiez cela ; je vais vous expliquer<sup>53</sup>... ») interrompue précipitamment par Victoire. C'est le fonctionnement même du comique de l'ancien genre qui risque d'être dévoilé et, de ce fait, mis en danger. Mais si elle n'est pas une paysanne à la Favart, Fanchette n'est pas non plus une amoureuse sensible comme Jenny ou Louise<sup>54</sup>. Tentée un instant par les propositions des actrices qui lui font entrevoir une carrière insoupçonnée, revenant sans grand enthousiasme à son destin de fille et d'épouse obéissante, Fanchette échappe par défaut aux stéréotypes : il est bien difficile de savoir ce qu'elle pense réellement de l'aventure.

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAPHIE

### Source musicale

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

### Sources littéraires

*L'Avant-Coureur*, 1761.

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

*Mercure de France*, 1761, 1762.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Études

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Professeure de musicologie (Sorbonne Université), Raphaëlle Legrand travaille sur l'opéra et l'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre musicale et théorique de Rameau, les chanteuses et les compositrices. Membre de l'Institut de recherche en musicologie (IReMus), co-directrice du Groupe de recherche interdisciplinaire sur la musique et les arts du spectacle (GRIMAS), co-fondatrice du Cercle de recherche interdisciplinaire sur les musiciennes (CRéIM), elle a publié entre autres *Regards sur l'opéra-comique* (CNRS éditions, 2002, avec N. Wild), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (Cité de la Musique, 2007) et co-dirigé *Sillages musicologiques* (CNSMDP, 1997), *Musiciennes en duo* (PUR, 2015), *En un acte. Les actes de ballet de Jean-Philippe Rameau* (Ædam Musicae, 2019).

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

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

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

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

## DEUXIÈME PARTIE

# Le dialogue avec les compositeurs





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

*Jana Franková & Marie-Cécile Schang-Norbelly*

Le 20 août 1764 est créé à la Comédie-Italienne *L'Anneau perdu et retrouvé*, opéra-comique de Michel-Jean Sedaine « imité d'une pièce intitulée *Les Bons Compères, ou les Bons amis* représentée le 5 mars 1761 à l'Opéra-Comique<sup>1</sup> » et composée par Jean-Benjamin de La Borde<sup>2</sup> avec Anseaume et Lourdet de Santerre. L'argument de la pièce est le suivant : M. Laurent est un mari infidèle qui profite de la naïveté de Rose, une jeune fille sur le point de se marier. Il lui assure que le diable aura raison de Colin, son futur mari, puisqu'elle a perdu l'alliance sur laquelle sont gravés leurs deux noms ; puis il s'empresse de la rassurer en lui promettant de conjurer le mauvais sort grâce à des formules magiques qui se trouvent dans un vieux grimoire, à condition seulement qu'elle accepte de faire tout ce qu'il lui demandera. Colin imagine un moyen de prendre M. Laurent à son propre piège : il invite tous les villageois à se déguiser et organise un sabbat qui provoque l'effroi de M. Laurent, avant que ce dernier ne comprenne qu'on lui a joué un tour.

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

*L'Anneau perdu et retrouvé* est le fruit de l'unique collaboration entre Jean-Benjamin de La Borde et Sedaine. Si le livret a été conservé, ce n'est pas le cas de la partition, dont quelques ariettes nous sont toutefois parvenues grâce à deux recueils d'airs détachés qui seront évoqués plus loin. Dans l'œuvre de Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé* est le neuvième opéra-comique, et la septième comédie mêlée d'ariettes. Comme dans *Le Jardinier et son seigneur* (1761) et dans *Le Roi et le fermier* (1762) – où la réflexion politique est cependant plus explicite –, l'action se déroule au village, dans un cadre campagnard que Sedaine oppose aux dangers de la ville et du grand monde. La pièce n'est représentée que cinq fois, entre le 20 août et le 3 septembre 1764. Les comptes rendus publiés dans la presse divergent quant à sa réception par le public de la Comédie-Italienne. Après sa première représentation, comme au moment de sa reprise en 1788<sup>3</sup>, plusieurs périodiques rapportent le peu d'enthousiasme du public, tandis que d'autres saluent le succès de la pièce<sup>4</sup>. Grimm, jusqu'alors très sévère vis-à-vis de l'opéra-comique<sup>5</sup>, fait de *L'Anneau perdu et retrouvé* une critique favorable doublée d'un éloge appuyé de Sedaine, en qui il voit le créateur d'un genre nouveau :

3 En vue de cette reprise, le livret de *L'Anneau* est à son tour remanié et associé à une nouvelle musique de Chardiny, mais le livret et la partition de cette dernière version sont perdus.

4 À la date du 15 septembre 1764, le rédacteur de la *Correspondance littéraire* écrit par exemple à propos de *L'Anneau perdu et retrouvé* : « Cette pièce, que je n'ai pu voir, n'a point réussi [...] » (Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, t. VI, p. 71.) Bachaumont, dans ses *Mémoires secrets*, écrit à la date du 21 août 1764 : « Les Comédiens. Italiens ont donné hier la première représentation d'une nouvelle pièce intitulée *L'Anneau perdu et retrouvé*, comédie en deux actes et en vers, mêlée d'ariettes ; les paroles sont de M. Sedaine et la musique de M. de La Borde. Les unes et l'autre ont paru plus que médiocres au public, et les acteurs n'ont pas osé l'annoncer pour une seconde fois. Elle reparait cependant sur l'affiche. » (Louis Petit de Bachaumont *et al.*, *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, t. II, 1781, p. 232.) Cependant, on peut lire dans le *Mercur de France* : « Le 20 août, on a donné la première représentation de *L'Anneau perdu et retrouvé*, comédie nouvelle, en deux actes, mêlée d'ariettes. Cette pièce a eu beaucoup de succès, et doit continuer d'attirer une grande affluence. » (*Mercur de France*, septembre 1764, p. 203.) Ce commentaire favorable publié par le *Mercur* n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que le périodique est alors dirigé par Pierre-Antoine de La Place, qui propose dans son *Théâtre anglais* (1745-1748) une traduction des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare, pièce dont Sedaine s'est explicitement inspiré pour écrire la scène de sabbat qui conduit au dénouement de *L'Anneau perdu et retrouvé*. Voir Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *L'Anneau perdu et retrouvé*, Paris, Hérissant, 1764, n.p.

5 Grimm écrivait au chapitre XXI du *Petit Prophète de Boehmischbroda* : « Et tu courras, dans la frénésie de ton esprit, à un spectacle qui me dégoûte, et tu l'appelleras, dans la bêtise de ton entendement, opéra comique, lorsque ce n'est pas un opéra, et lorsqu'il n'est pas comique, et tu auras le malheur de t'y plaire. » (*Le Petit Prophète de Boehmischbroda* [1753], dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot*, Paris, chez Potey, Buisson, Delaunay, 1814, p. 134.)

M. Sedaine a créé cette comédie en musique qui a pris la place de l'ancien opéra-comique français. Ce genre détestable n'était pas moins odieux aux gens de goût qu'à ceux qui comptent l'honnêteté publique pour quelque chose. Si ceux-ci étaient indignés d'y entendre toujours des sottises, des allusions obscènes ou satiriques, de sales équivoques, les autres n'étaient pas moins choqués d'y entendre dialoguer en vaudevilles et en couplets sans aucun accompagnement de musique. Cet ancien opéra-comique, que la jeunesse suivait avec fureur il n'y a encore que dix ans, est tombé, ou plutôt il a passé de mode, sans que ses partisans s'en soient aperçus. M. Sedaine n'avait pas sans doute formé le projet de le renverser ; en travaillant dans ce genre, il comptait vraisemblablement suivre la route tracée par ses prédécesseurs ; mais son talent lui en ouvrit une nouvelle sans qu'il s'en aperçût peut-être lui-même<sup>6</sup>.

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

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

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

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

complètement. En comparant ce remaniement des *Bons Compères* au travail d'un architecte, Sedaine associe le métier d'auteur à son premier métier d'entrepreneur en bâtiments<sup>8</sup> :

Cette sorte de travail donne beaucoup de peine et promet peu d'honneur ; cependant je le commençai, mais de même qu'un architecte : (on peut me permettre cette comparaison) je jetai à terre toutes les parties de l'édifice, l'une après l'autre, et il s'est trouvé à la fin que j'avais fait une maison neuve<sup>9</sup>.

116 Dans ces lignes, Sedaine évoque moins le travail de l'architecte que celui de l'artisan-maçon, dont il revendique ailleurs le statut quand il se définit comme « maçon-poète »<sup>10</sup>. Si cette comparaison ne reflète pas la réalité de son activité dans le milieu du bâtiment, elle lui permet d'affirmer son humilité. Humble également est la posture qu'il adopte à l'égard du musicien, dont il prétend que le travail fait passer au second plan celui du librettiste. Si la modestie affectée par Sedaine dans la plupart de ses Avertissements relève indéniablement d'une stratégie de communication bien analysée par Mark Ledbury<sup>11</sup> et destinée à susciter la sympathie ou l'indulgence du lecteur, elle résulte aussi sans doute, dans le cas précis de la relation qu'il entretient avec La Borde, d'une différence de statut social : La Borde est noble, fermier général, premier valet de chambre de Louis XV, et très bien en cour, ce qui justifie de la part de Sedaine une certaine déférence. La relation du librettiste avec le compositeur est nécessairement conditionnée en partie par la position élevée de La Borde<sup>12</sup>, même si Sedaine justifie son attitude à l'égard du compositeur par sa volonté de servir la musique. Le librettiste souligne par exemple qu'il a satisfait aux exigences du musicien quand ce dernier lui a demandé de conserver dans *L'Anneau* une ariette des *Bons Compères* qu'il avait d'abord voulu parodier. Le livret présente les deux textes en regard l'un de l'autre<sup>13</sup>, ce qui donne une idée des changements que Sedaine avait jugé bon d'opérer dans le texte de l'ariette originale, et auxquels il renonce finalement, préférant laisser le dernier mot à La Borde :

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

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

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

11 *Ibid.*

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

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

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

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

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

#### UNE ÉCRITURE « DRAMATICO-MUSICALE<sup>14</sup> »

Si la partition de *L'Anneau perdu et retrouvé* n'a pas été conservée, certaines ariettes nous sont parvenues grâce à deux recueils : le *Journal de clavecin composé sur les ariettes des comédies, intermèdes et opéras-comiques qui ont eu le plus de succès*, publié par Charles-François Clément en 1764, et le *Supplément au Dictionnaire lyrique portatif ou Choix des plus jolies ariettes de tous les genres, disposées pour la voix et les instruments, avec les paroles françaises sous la musique*, publié en 1771 chez Didot par le claveciniste Jean Dubreuil<sup>15</sup>. Le statut social de La Borde, fermier général et amateur de musique,

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

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

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

On peut s'interroger sur les critères retenus par Clément et Dubreuil pour sélectionner dans la partition de *L'Anneau* les ariettes à publier. Si les choix opérés par l'auteur d'une anthologie ont bien souvent une dimension arbitraire, il semble que Dubreuil et Clément répertorient en priorité des ariettes facilement mémorisables, quitte à amputer l'une d'entre elles d'un couplet entier pour des raisons probablement liées à sa trop grande densité dramatique et à sa trop faible caractérisation mélodique. Dans l'ariette en question, Rose se lamente doublement sur son sort : elle a perdu l'anneau que Colin lui a donné, et Colin vient de lui annoncer son départ<sup>16</sup>. Le couplet supprimé est le suivant :

118

Tout en ce jour est un chagrin pour moi :

Il part, il part pour un voyage,

Et j'ai perdu le premier gage

Que j'ai reçu de sa foi...

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

Ciel! non... je perds tout espoir.

Il est très vraisemblable que La Borde ait choisi de faire de ce couplet un récitatif<sup>17</sup>, donnant ainsi une importance prédominante au texte, et qu'il ait réservé l'air proprement dit au couplet suivant<sup>18</sup>. Une telle pratique est fréquente dans l'opéra-comique de l'époque, où le récitatif, procédé emprunté à la tragédie en musique, permet d'exprimer un état de trouble extrême<sup>19</sup>. Elle illustre bien le lien fondamental qui unit le travail

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ah! ah!

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

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

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

#### LA PENSÉE MUSICALE DU LIBRETTISTE

Sedaine n'envisage pas le travail du compositeur comme un deuxième temps de l'écriture, mais le programme dans l'élaboration de son livret. Il exerce une influence très nette sur le travail musical de La Borde, en accordant à la musique une fonction dramaturgique de premier plan. Il prévoit par exemple entre les deux actes de sa pièce un morceau de musique pittoresque, ainsi décrit : « *L'entracte est rempli par un morceau de musique, qui exprime le commencement d'une nuit d'été, et sa progression par le croassement des grenouilles, le chant des cricris, le cri plaintif des oiseaux nocturnes et autres effets de nature, etc.* ». Selon David Charlton, si l'orchestre de la Comédie-Française commence au XVIII<sup>e</sup> siècle à faire entendre, entre les actes d'une comédie ou d'une tragédie, une musique « en lien avec le genre et même avec le sujet de la pièce<sup>20</sup> », c'est l'opéra-comique qui pousse le plus loin les innovations en la matière dans les années 1760-1770. Dans *Le Roi et le fermier* (1762), Sedaine demande déjà au compositeur un morceau de musique imitative en rapport avec l'action pour lier les deux premiers actes. Après un duo dans lequel Jenny et Richard remarquent qu'un orage approche, une didascalie précise : « *[l]a musique exprime le bruit de l'orage indiqué dans le duo, ce qui fait l'entracte* ». Sedaine inaugure ainsi au début

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



des années 1760 une série de scènes de nuit aux connotations diverses mais qui toutes, du *Roi et le fermier* à *Félix, ou l'Enfant trouvé*, appellent un usage pictural de la musique<sup>21</sup>. Le tableau sonore de la nature imaginé par Sedaine pour lier les deux actes de *L'Anneau perdu et retrouvé* est un canevas soumis au compositeur dont l'intervention doit garantir la continuité dramatique durant l'entracte en produisant un effet pittoresque, voire poétique. Si l'on ne sait pas quels procédés La Borde a employés pour créer ce tableau sonore, on sait qu'un autre « Été » musical jouit alors d'une très grande notoriété : il s'agit du concerto « L'Été » composé par Vivaldi dans ses *Quatre Saisons*, œuvre publiée en 1725 à Amsterdam dans le recueil *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione*, op. 8 et très largement diffusée à l'époque de Sedaine et La Borde, grâce aux interprétations du Concert spirituel et aux divers arrangements dont elle fait l'objet<sup>22</sup>. On y entend les oiseaux, les chiens qui aboient au loin, le bourdonnement des mouches, le bruissement des frondaisons, autant d'éléments sonores précisément attendus par Sedaine dans son entracte, qui pourrait bien être une transposition nocturne de la musique diurne composée par Vivaldi pour « L'Été ». S'il peut paraître vain de formuler des hypothèses à propos d'une partition perdue, la musique de Vivaldi donne au moins une idée de ce que les spectateurs pouvaient entendre en matière de musique imitative au moment de la création de *L'Anneau*. Une référence plus ou moins explicite à Vivaldi de la part de La Borde ne ferait d'ailleurs que relayer et développer celle proposée par Sedaine dans sa didascalie, la dramaturgie de l'opéra-comique reposant par ailleurs très largement sur un tissage d'emprunts et de références.

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

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

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

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

Tous ces exemples montrent que Sedaine pense dans un même mouvement l'écriture du texte et celle de la musique, selon une démarche plus dramaturgique que littéraire<sup>23</sup> : le librettiste conçoit le travail du compositeur comme complémentaire du sien dans l'élaboration d'une dramaturgie complexe associant différents modes d'expression.

122

#### LA PENSÉE THÉÂTRALE DU COMPOSITEUR

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

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

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

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

Pars, mon ami, pars au plus tôt, etc<sup>24</sup>.

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

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

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

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

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources musicales

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

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

### Sources littéraires

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Études

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

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

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

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

126

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

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

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

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

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

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

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

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

## JANA FRANKOVÁ

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

## MARIE-CÉCILE SCHANG-NORBELLY

Marie-Cécile Schang-Norbelly est maîtresse de conférences en littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'université de Bretagne-Sud (HCTI). En 2017, elle a soutenu une thèse consacrée à l'étude dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes entre 1750 et 1810. Ses travaux portent sur l'opéra-comique, sur le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur la musique dans le théâtre déclamé, ainsi que sur les liens entre peinture et théâtre, entre roman et théâtre, entre sociabilité et écriture théâtrale. Elle s'intéresse aussi aux questions théoriques et pratiques liées à la reprise et à la recreation scénique d'opéras-comiques au XXI<sup>e</sup> siècle.

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

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

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

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

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



## 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 1675<sup>1</sup>. 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 1714<sup>2</sup>. 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 adaptations<sup>3</sup>.

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-comique<sup>4</sup> » 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 mérité<sup>5</sup> ».

- 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 Zaslaw, 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'amble<sup>6</sup> / 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 Laurence<sup>7</sup>. 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 bons<sup>8</sup> ».

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 théâtre<sup>9</sup>.

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*<sup>10</sup> ». 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*<sup>11</sup> ». La page de titre (dans des éditions diverses) porte la mention « *Terminée par un divertissement*<sup>12</sup> ».

132

*Le Magnifique* ne fut représenté que dix fois en 1773 à la Comédie-Italienne<sup>13</sup>, pas plus de quatre fois l'année suivante, mais compta soixante représentations au cours de la décennie 1773-1782<sup>14</sup>. 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 heures<sup>15</sup> ». 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 tout<sup>16</sup>, 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 1751<sup>17</sup>. 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 travers<sup>18</sup> ». 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 théâtrale<sup>19</sup> ».

#### 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 1773<sup>20</sup> ;
2. la partition imprimée d'orchestre, dont la date exacte reste inconnue<sup>21</sup> ;
3. le document des Menus-Plaisirs, aux Archives nationales, que nous venons de citer<sup>22</sup> ;
4. le Registre de l'Opéra-Comique/Comédie-italienne n° 55, valable pour 1773-1774<sup>23</sup> ;
5. les comptes rendus des *Mémoires secrets* et du *Mercure de France* contemporains de la création ;
6. le témoignage de Grétry dans ses *Mémoires*, rédigé une quinzaine d'années plus tard<sup>24</sup>.

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 Sedaine<sup>25</sup>. 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 élève<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 Italien<sup>27</sup>. » 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 représentés<sup>28</sup> ».

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*<sup>29</sup>. » 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 fenêtre<sup>30</sup> ». 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*<sup>31</sup> ».

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 passés<sup>32</sup> ».

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 trois<sup>33</sup> ». 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 acte<sup>34</sup> ». 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 fanfares<sup>35</sup> ». 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 philosophes<sup>36</sup> ». 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.<sup>37</sup>.

## 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'éloignement<sup>38</sup>.*

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<sup>e</sup> 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*<sup>39</sup> ». 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*<sup>40</sup> » (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*<sup>41</sup> ».

138

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*<sup>42</sup> ». 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 public<sup>43</sup>.

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*<sup>44</sup>. 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*<sup>45</sup>. 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 après<sup>46</sup>.

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*<sup>47</sup>.

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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle. La fugue, procédé totalement décrit à Paris dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> 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 pensée<sup>48</sup>.

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 autorités<sup>49</sup>.

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 intéressant<sup>50</sup>.

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 : 7<sup>1</sup> » : 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*<sup>51</sup>). C'est ici que « la musique militaire, qui est censée être arrivée à l'endroit des spectateurs, commence avec force<sup>52</sup> ». 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 heureuse<sup>53</sup>.

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 composée<sup>54</sup> ». 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 <sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> ». 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

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 Théâtre<sup>1</sup>. » Créé pour la Foire Saint-Laurent en 1756, *Le Diable à quatre* est un succès dont la fortune est étonnante<sup>2</sup>. Lorsque Sedaine l'écrit, il s'inspire d'une « pièce anglaise » de Charles Coffey et John Mottley, *The Devil to Pay* (1731)<sup>3</sup>, réduite ensuite par Theophilus Cibber<sup>4</sup> puis traduite par Claude-Pierre Patu sous le titre *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées* (1756)<sup>5</sup>. Mais Charles Coffey lui-même s'inspire d'une pièce antérieure : *The Devil of a Wife, a Comical Transformation* de Thomas Jevon (1686)<sup>6</sup>. 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 danoise<sup>7</sup> ». On le voit, *Le Diable à quatre* a déjà une histoire quand

- 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<sup>e</sup> 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 Adam<sup>8</sup>.

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 marché<sup>9</sup>.

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<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, voire le XX<sup>e</sup> siècle – nous y reviendrons –, mais c'est aussi une pièce écrite à plusieurs, en suivant une technique assez habituelle au XVIII<sup>e</sup> 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 Patu<sup>10</sup>, 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 papiste<sup>11</sup> ! » ? 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 caractères<sup>12</sup> ». 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 *sou*<sup>13</sup>). 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 sage<sup>14</sup> » 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 Française<sup>15</sup>.

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

<sup>15</sup> *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 Coffey<sup>16</sup>, que Patu traduit littéralement par « je vous punirai par la vertu de mon autorité souveraine<sup>17</sup> » 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-majesté<sup>18</sup> ? », 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*<sup>19</sup> ». 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 marquise<sup>20</sup>. 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 4<sup>21</sup>, 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)<sup>22</sup>.

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)<sup>23</sup>. 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)<sup>24</sup>. 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?... hem<sup>25</sup> ! » ; 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 Marquise<sup>26</sup>...

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 sociale<sup>27</sup>. »

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. 6<sup>28</sup>). 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*<sup>29</sup> »). 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 »<sup>30</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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'autrui<sup>31</sup>.

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 mois<sup>32</sup> ?

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<sup>e</sup> 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, Maugra, 1953.

Sedaine, la pièce réussit avant tout à traverser les siècles grâce à sa – diabolique? – plasticité. Du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, de la farce à « l'opérette de music-hall » (Théâtre du Châtelet, 1914)<sup>33</sup>, 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 arrangeurs<sup>34</sup> » 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 remplace<sup>35</sup>. » À travers ce texte du XIX<sup>e</sup> 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 gauloise<sup>36</sup> » 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<sup>e</sup> siècle à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre de l'IRCL. Elle est l'autrice de *La Parade de société au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 »



## SEDAINE, LE VAUDEVILLE ET L'OPÉRA-COMIQUE : LA COMPOSITION DU *DIABLE À QUATRE* (1756-1757)

Bruce Alan Brown

*Le Diable à quatre* occupe une position importante dans l'œuvre théâtrale de Michel-Jean Sedaine, étant à la fois la première de ses pièces dramatiques destinée à un public payant et une illustration curieuse des échanges culturels entre la France et la Grande-Bretagne, au tout début de la guerre de Sept Ans. Plutôt que d'envisager l'opéra dans son intégralité, dans cette étude je vais me concentrer sur une seule composante de son texte : les vaudevilles, dont soixante-dix environ sont signalés dans le livret. La prédominance des airs connus dans la conception de l'œuvre est implicite dans l'explication que le poète offre lui-même des origines de sa pièce. Se référant à Jean Monnet, en ce temps directeur du Théâtre de l'Opéra-Comique, Sedaine raconte : « 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 fus étonné lorsque j'appris qu'on était prêt à jouer cette pièce avant que je l'eusse finie<sup>1</sup>. » Son intention était apparemment d'écrire un opéra-comique de l'ancien genre, sans les attraits de la musique italienne. Mais ce récit de l'intervention de Monnet est assez tardif ; il provient d'un texte des années 1770, resté inédit jusqu'en 1843. Les origines du *Diable à quatre* sont obscures aussi parce que la version originale de l'opéra, représentée pour la première fois à la Foire Saint-Laurent le 19 août 1756, ne nous est connue que grâce à quelques comptes rendus dans la presse. Le plus détaillé de ces articles, dans le *Journal encyclopédique*<sup>2</sup>, semble de prime abord indiquer que l'opéra était assez proche du modèle anglais de 1731 écrit par Coffey, *The Devil to Pay*<sup>3</sup>, et de sa récente traduction en prose par Claude-Pierre Patu<sup>4</sup> :

On représente avec beaucoup de succès à la Foire Saint-Laurent (à Paris) *Le Diable à quatre*, nouvel opéra-comique en trois actes, qui est précisément la même chose qu'une pièce anglaise en un acte qui porte le même titre. En voici le sujet.

- 1 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, t. IV, 1843, p. 503.
- 2 *Journal encyclopédique*, 1<sup>er</sup> septembre 1756, p. 86-91.
- 3 Charles Coffey, *The Devil to Pay or, The Wives Metamorphos'd*, London, J. Watts, 1731.
- 4 Charles Coffey, *Le Diable à quatre, ou Les Femmes métamorphosées, comédie burlesque en un acte*, dans Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Londres/Paris, Prault, 1756, t. I, p. 147-218.

Un jeune Milord qui demeure dans un château voisin d'une forêt, a épousé depuis peu une femme qui est d'une méchanceté sans égale ; domestiques, vassaux, époux, en un mot, tout le monde est en butte à ses impertinences, ses injures et ses violences ; cette maison qui était auparavant un séjour agréable où l'on faisait bonne chère, où les étrangers, les voisins, les passants étaient très bien reçus, est devenue une demeure affreuse, où l'on ne voit plus régner que l'avarice, la brutalité, l'injustice et l'inhumanité même. Le mari a beau représenter avec douceur à cette mégère le tort qu'elle se fait ; il l'irrite sans la corriger. Un astrologue, grand magicien, s'étant égaré de sa route à l'entrée de la nuit, vient demander asile au maître du château qui le reçoit avec bonté ; mais la femme chasse inhumainement ce passant, après l'avoir traité de fripon et de voleur ; l'époux tâche de réparer cette méchanceté en l'envoyant de sa part chez un savetier nommé Jobson, dont la demeure est à l'entrée de la forêt, et qui le recevra très bien. Ce savetier est dans son espèce un homme du même caractère que Mydely [*sic*], qui rend sa femme (Hélène) extrêmement malheureuse, quoiqu'elle soit très sage et d'une grande douceur. Après l'avoir menacée sans sujet de la battre, il chante :

Le maître sot qui se marie,  
Fait le supplice de sa vie ;  
Mais lorsque sa chère moitié  
Veut faire le dragon, tempêter, se débattre,  
Qu'il prenne un nerf de bœuf, un cuir, un tirepied,  
Et que dix fois par jour, en signe d'amitié,  
Il vous la frotte comme quatre<sup>5</sup>. [...]

Les noms des personnages principaux sont les mêmes – le savetier Jobson et sa femme Hélène, ainsi que Mylord et Myledi au château. En réalité, le résumé de la pièce renvoie à la version de Patu (et non à celle de Sedaine), y compris pour ce qui est de l'unique citation que le texte contient, celle de l'air « Le maître sot qui se marie... » chanté dans la première scène (il s'agit du premier des quatre airs de la pièce anglaise retenus par Patu). C'était évidemment le volume de Patu, et non pas un livret de l'opéra de Sedaine, que notre critique avait sous les yeux. On découvre seulement à la fin de l'article du *Journal encyclopédique* les différences formelles qui distinguent l'opéra-comique : trois actes au lieu d'un seul, des vaudevilles et des ariettes en lieu et place de passages en prose. Dans l'opéra-comique, de plus, « Myledi » devient « la marquise », et

5 *Journal encyclopédique*, 15 juin 1756, p. 101-103.

l'auteur semble éviter de nommer le savetier « Jobson ». Mais le recenseur ne nous dit pas si ce personnage s'appelait déjà « Maître Jacques » dans le texte primitif de Sedaine.

Le seul texte complet du *Diable à quatre* qui nous reste est le livret imprimé de la version révisée de l'opéra-comique, jouée à la Foire Saint-Germain à partir du 12 février 1757<sup>6</sup>. Cette source nous présente une image bien différente de celle que nous offre la partition gravée des ariettes, publiée par La Chevardière en 1761<sup>7</sup>. Dans le livret, plus de 70 vaudevilles parsèment le dialogue, par ailleurs en prose, pour sept ariettes seulement, dont les mélodies sont notées à la fin ; la partition, en revanche, contient uniquement les ariettes. Laisant à part ces morceaux qui relèvent du genre nouveau, je chercherai ici à discerner les raisons des choix que Sedaine a faits concernant les timbres, en utilisant comme indices l'intertextualité très prononcée de ce livret d'une part, la relation souvent très habile entre les textes des vaudevilles et leurs mélodies d'autre part.

#### CHOIX HÉTÉROGÈNES, TECHNIQUES VARIÉES

Les airs du *Diable à quatre* ont des origines variées. Environ deux douzaines d'airs proviennent de l'ancien répertoire du Théâtre de la Foire et de la Comédie-Italienne (voir le tableau en annexe).

D'autres, moins nombreux, sont des airs composés pour des opéras-comiques de Favart ou de Pannard, ou du moins fortement associés à leurs pièces. *Le Devin du village* de Rousseau et *L'Europe galante* de Campra ont également alimenté la pièce de Sedaine. Mais ce qui est le plus frappant, pour ce qui concerne la provenance des airs, c'est la large place accordée aux chansons récentes<sup>8</sup>, et notamment à celles de Jean-Joseph Vadé, de Charles Collé, et de Sedaine lui-même. L'importance de ces airs est due autant à leur nombre qu'à leur fonction dans l'intrigue de l'opéra.

L'emploi des airs traditionnels par Sedaine est conforme aux pratiques usuelles pour ce répertoire. Lorsque Maître Jacques chante (I, 5)<sup>9</sup> :

6 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, ou La Double métamorphose*, par M. S....., Paris, Duchesne, 1757, exemplaire de la BnF, Yf-5937.

7 François-André Philidor, *Le Diable à quatre, opéra comique*, Paris/Lyon, La Chevardière/Le Goux, [1761], exemplaire de la BnF, H-877.

8 L'un de ces airs récents, chanté peu avant la fin de l'opéra (III, 12) par Maître Jacques, est « La fanfare de St. Cloud », cité par Herbert Schneider comme un des timbres « qui ne sont en vogue qu'après 1760 » (« Entstehung und Gebrauch der Timbres im freimaurerischen Chanson Frankreichs », dans Herbert Schneider [dir.], *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Georg Olms, 1999, p. 126). Ce timbre fut aussi utilisé par Sedaine dans son *Recueil de poésies, seconde édition*, « Londres »/Paris, Duchesne, 1760, p. 101 : « Le [P]etit Ménage » (« La fortune et ses largesses »).

9 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 9.

Mais j'aperçois le père Ambroise,  
 Sans doute il sort du cabaret ;

c'est naturellement sur l'air « Quand je tiens de ce jus d'octobre » (fig. 1).

Air: Quand je tiens de ce jus d'Octobre.

Maitre Jacques

Mais j'ap - per - çois le pè - re Am - broi - se, sans dou - te il  
 sort du ca - ba - ret; quand le bon - hom - me y cher - che  
 noi - se, ce n'est ja - mais qu'au vin clai - ret.

1. Sedaine, *Le Diable à quatre* (I, 5). Air: « Quand je tiens de ce jus d'octobre »

Les paroles d'un timbre peuvent aussi être chantées sans modification, comme dans l'air « Vous avez bien de la bonté », au troisième acte (sc., 6)<sup>10</sup>, ou adaptées de manière appropriée, comme dans la quatrième scène du premier acte, lorsque Jacques explique, sur l'« Air des fraises » (« Jardinier ne vois-tu pas ? »), ce qu'il fait lorsque sa femme se révolte<sup>11</sup> (fig. 2) :

Air: Jardinier ne vois-tu pas?

Le Cuisinier

Quand vo - tre fem - me en cour - roux au - près de vous s'é - chap -  
 pe, com - pè - re, que fai - tes - vous? Moi, d'a - bord, crain - te des  
 coups, je frap - pe, je frap - pe, je frap - pe.

2. Sedaine, *Le Diable à quatre* (III, 6). Air: « Jardinier ne vois-tu pas ? »

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

Mais assez souvent ce sont plutôt les traits saillants d'une mélodie que Sedaine cherche à exploiter. Dans l'air « Monseigneur d'Orléans » au troisième acte, par exemple (un air assez récent), la misérable marquise, transformée en femme de cordonnier, atteint l'acmé de la mélodie en chantant la phrase « du plus haut état », et descend ensuite sur les paroles « la femme d'un scélérat »<sup>12</sup> (fig. 3).

Hé - las! on se mo - que de mes pleurs, et l'on se rit de mes dou - leurs. Je vais pé -

22  
rir, je vais mou - rir: sans dés - es - poir, puis - je me voir de - ve - nir du plus haut é

24  
- tat la fem - me d'un scé - lé - rat? Per - dre en un in - stant ma mai - son, mon rang, ma

27  
nais - san - ce et mon nom: de ma for - tu - ne et de mon bien hé - las! il ne me res - te rien.

3. Sedaine, *Le Diable à quatre* (III, 7). Air: « Monseigneur d'Orléans », extrait

Sedaine est capable aussi de créer un effet ingénieux en donnant un nouveau texte à un air assez ordinaire. Pour s'en convaincre, il convient d'observer d'abord deux traitements réservés par l'un des prédécesseurs de Sedaine, Alexis Piron, à l'air « Ma commère, quand je danse », qui paraît vers le début du premier acte du *Diable à quatre* (pour la mélodie, voir fig. 4). Dans sa parodie *Colombine-Nitétis*, « représentée par les marionnettes de la troupe de Francisque, à la Foire Saint-Laurent, en 1722 », les phrases du milieu de l'air sont exploitées ainsi<sup>13</sup>:

NITÉTIS

Air: *Ma commère, quand je danse.*

Maman, je suis votre fille,

Après est mon papa.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>13</sup> Alexis Piron, *Colombine-Nitétis*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, Neuchâtel, Société typographique, 1777, t. V, p. 80-81.

LA REINE  
Ah, vous voici!  
NITÉTIS  
Ah, vous voilà!  
TOUTES DEUX  
Ah, vous voici! vous voilà, vous voici!  
NITÉTIS  
Maman, je suis votre fille,  
LA REINE  
Ne parlons plus de cela.

168 Dans le prologue d'une autre pièce de Piron, sa parodie d'*Atys* de Lully, qui date de 1726, *La Folie* utilise ce même air pour se plaindre de l'inconstance de *La Foire*<sup>14</sup> :

LA FOLIE  
Est-ce ma faute à moi?  
*Air : Ma commère, quand je danse.*  
Je voudrais toute ma vie  
Ne demeurer qu'avec vous.  
J'aime votre compagnie,  
Et pour moi rien n'est plus doux.  
Mais vous allez,  
Mais vous venez,  
Mais vous allez,  
Vous venez,  
Vous allez,

Tantôt au faubourg Saint-Germain, tantôt au faubourg Saint-Laurent; de là chez monsieur votre cousin l'Opéra [...], où je vous avais laissée. Je reviens enfin vous chercher à votre adresse ordinaire, *néant*; je ne trouve ni vous, ni votre maison [...].

14 Alexis Piron, *Atys*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 258.



Dans les deux cas, deux phrases similaires de quatre syllabes, sur la figure mélodique *mi-ré-do-ré*, se mêlent ensuite, réduites alors à trois syllabes pour permettre la répétition de la séquence *mi-ré-do*. Sedaine, qui doit se mesurer à d'autres utilisations ingénieuses de cet air (que certains spectateurs du *Diable à quatre* pouvaient avoir connues), insère cinq répétitions de la phrase « Il est trop bon », chantées par trois serviteurs de l'aimable marquis, en l'espace de quatre mesures<sup>15</sup> :

LUCILE

Air : *Ma commère, quand je danse.*

Sa complaisance m'assomme,  
Il est plus doux qu'un mouton.

LE CUISINIER

Jamais un plus honnête homme  
N'eut pour femme un tel démon.

LUCILE

Il est trop bon.

LE CUISINIER

Il est trop bon.

MARTON

Il est trop bon.

LE CUISINIER

Il est trop bon.

LUCILE

Il est trop bon.

Sa complaisance m'assomme,

Il est plus doux qu'un mouton.

Pour faire face à cet excédent de syllabes, des chevauchements sont nécessaires entre les trois parties vocales, ce qui illustre de manière géniale le mot *trop* (fig. 4).

<sup>15</sup> Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 6.

Air: Ma commère, quand je danse.

Lucile,  
Marton

Lucile

Sa com - plai-san - ce m'as - som-me, il est plus doux qu'un mou - ton.

Le Cuisinier

Ja-mais

5

Il est trop

8

un plus hon - nê - te hom-me n'eut pour fem-me un tel dé - mon.

9

Marton

Lucile

bon. Il es trop bon. Il est trop bon. Sa com -

8

Il est trop bon. Il est trop bon.

13

plai - san - ce m'as - som - me, il est plus doux qu'un mou - ton.

8

4. Sedaine, *Le Diable à quatre* (I, 3). Air: « Ma commère, quand je danse »

AIRS DE FAVART

Plusieurs airs utilisés dans *Le Diable à quatre* sont associés aux opéras-comiques de Charles-Simon Favart. Même si celui-ci n'en est pas le compositeur, ils sont devenus célèbres grâce à l'utilisation qu'il en a faite. C'est le cas, par exemple, de l'air « Approchez, mon aimable fille », chanté par Margot et Lucile dans la deuxième scène du troisième acte. Il s'agit de l'*incipit* de l'air 9 dans *La Chercheuse d'esprit* (dans la deuxième scène, partagé entre M. Subtil, Nicette et Mme Madré), chanté sur le

timbre « Si cela est, eh bien ! tant pis<sup>16</sup>. » Chez Sedaine, ce n'est pas seulement le timbre qui a été emprunté ; l'exclamation « Mon cœur ! » fait également allusion au texte de Favart<sup>17</sup> :

M. SUBTIL	
Approchez, mon aimable fille.	MARGOT
(à part.)	Je suis toujours contente.
Ah ! que je la trouve gentille !	LUCILE
(à Nicette.)	C'était mal.
Votre douceur	MARGOT
Gagne le cœur.	C'était bien, mon cœur.
NICETTE	LUCILE
Le cœur !	Mon cœur !

L'lu des airs tirés des œuvres de Favart, « Brillant soleil », au premier acte du *Diable à quatre* (sc. 5), pose un problème d'identification intéressant. Sur ce timbre, le cuisinier, se référant à la marquise qui est ici assimilée au « diable », chante les deux vers « Enfants, prenez du bon temps, / Le diable n'est plus céans<sup>18</sup>. » On pourrait croire qu'il s'agit ici de l'air « Brillant soleil » des *Indes galantes* de Rameau<sup>19</sup>, mais l'accord des paroles avec cette mélodie est mauvais, voire impossible. En fait, le vrai timbre est « Ah ! le bel oiseau, maman ! », utilisé par Favart dans la scène analogue des *Incas du Pérou*, sa parodie de l'acte qui porte le même titre dans l'opéra-ballet du Dijonnais<sup>20</sup>. Si l'on utilise la fin de cette mélodie, l'adéquation avec le texte est acceptable (fig. 5).

Air: Brillant soleil.

Le Cuisinier

En - fants, pre - nez du bon temps, le dia - ble n'est plus cé - ans.

5. Sedaine, *Le Diable à quatre* (I, 5). Air: « Brillant soleil » (« Ah ! le bel oiseau maman »)

On en trouve une confirmation dans une pièce de circonstance de Jean-Étienne Despréaux, *Le Tournesol* (publiée en 1806), où la même mélodie (notée à la fin)

16 Charles-Simon Favart, *La Chercheuse d'esprit*, dans *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, 1763, t. VI, p. 10.

17 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, *op. cit.*, p. 44-45.

18 *Ibid.*, p. 9.

19 Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes. Ballet, réduit à quatre grands concerts*, Paris, Boivin, Leclerc, chez l'auteur, 1736, p. 158-160.

20 Charles-Simon Favart, *Les Incas du Pérou*, dans *Les Indes dansantes, parodie des Indes galantes; Théâtre de M. Favart*, *op. cit.*, t. I, p. 46 (scène V).

apparaît sous le timbre « Brillant Soleil, brillant Soleil<sup>21</sup>. » Pour Sedaine, l'association de cette mélodie à la parodie de Favart était plus pertinente que le timbre original.

#### AIRS TIRÉS DE LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

172 Il apparaît que l'un des buts principaux de Sedaine dans *Le Diable à quatre* était de mettre en valeur son pot-pourri en vaudevilles *La Tentation de saint Antoine*<sup>22</sup> (désigné comme « Bouquet à Madame<sup>\*\*\*</sup> »), une des « PIÈCES NOUVELLES survenues pendant l'impression » de ses *Pièces fugitives* en 1752<sup>23</sup>. Plusieurs airs qu'il y avait utilisés paraissent à la fin du premier acte de son opéra (voir le tableau en annexe), où ils donnent une atmosphère de diablerie et de lascivité à la scène dans laquelle le Docteur Zambulamec et sa troupe de démons métamorphosent la marquise en Margot, et vice versa. Dans le livret la plupart de ces airs sont indiqués non par leur timbre usuel, mais plutôt par l'*incipit* qui est originellement le leur dans *La Tentation de saint Antoine*. Ainsi, « Plus inconstant que l'onde et le nuage » s'intitule « Ciel! L'Univers va-t-il donc » etc. (tout au début du poème), « Ture, lure, lure », et « Flon, flon, flon » (le vaudeville du *Magasin des Modernes* de Pannard) devient « On vit des Démons », « La Pierrefitoise, Contredanse », « Courez vite, prenez le Patron », et « Sous un ormeau », ou « Dans un détour » (utilisé notamment par Mme Favart dans *Les Amours de Bastien et de Bastienne*) est rebaptisé « Sur un sofa ». De façon similaire, dans le troisième acte, l'air « Ô vous, puissant Jupin » est signalé par le timbre que Sedaine avait utilisé pour cette mélodie dans son *Pot-pourri de Loth*<sup>24</sup>, et non par son timbre usuel, « Jupin, de grand matin ». Ce ne sont pas seulement les mélodies et l'usage des timbres qui évoquent le pot-pourri de Sedaine pour les spectateurs ; l'enchaînement des airs, tantôt complets, tantôt fragmentaires, sans répliques parlées – ce qui constitue un fait unique dans la pièce –, reproduit la technique utilisée dans *La Tentation de Saint Antoine*.

21 Jean-Étienne Despréaux, *Le Tourmesol, folie faite impromptu à la campagne*, dans *Mes passe-temps, chansons suivies de l'Art de la danse*, Paris, chez l'auteur, Defrelle, Petit, 1806, t. II, p. 119. L'air est noté dans le [supplément musical du tome 1](#), p. 43, air n°82.

22 [Michel-Jean Sedaine], *La Tentation de saint Antoine, ornée de figures et de musique*, « Londres » [Paris, Cazin], « 1781 » [1782], exemplaire de la McGill University Library, Montréal, Québec, PQ2066 S6 T4 1782.

23 Michel-Jean Sedaine, *Pièces fugitives de M. S\*\*\**, s.l.s.n., 1752, p. 202, 210.

24 [Michel-Jean Sedaine], *Le Pot-pourri de Loth, ornée de figures et de musique*, « Londres » [Paris, Cazin], « 1781 » [1782]; relié avec *La Tentation de saint Antoine, op. cit.*, exemplaire de la McGill University Library, Montréal, Québec, PQ2066 S6 T4 1782.

Sedaine s'est peut-être montré orgueilleux en parodiant son propre pot-pourri dans son livret, mais on peut aussi y voir la marque de sa générosité envers son collègue Jean-Joseph Vadé, l'un des auteurs les plus appréciés de l'Opéra-Comique, qui en ce temps-là touchait à la fin de sa carrière : sa mort en juillet 1757 fut la cause principale de la retraite de Monnet, le directeur de ce spectacle. Le livret du *Diable à quatre* est parsemé d'airs de Vadé (voir le tableau en annexe), provenant de ses opéras-comiques (surtout du *Suffisant* de 1753<sup>25</sup>) ainsi que de ses chansons. L'air « Le sombre Roi Pluton<sup>26</sup> », au début du second acte, a pour timbre l'*incipit* d'une chanson de Vadé, une « Parodie du grand Pontife Aaron<sup>27</sup> ». À la fin de l'acte<sup>28</sup>, Sedaine fait usage d'une des *Chansons grivoises* de Vadé, « Sur l'port avec Manon un jour », qu'il désigne par son refrain, « À coups pieds [*sic*], à coups de poings » (fig. 6).

CHANSONS GRIVOISES.

SUR l'port a- vec Ma- non un jour, j'lenguefois  
en façon d'A-mour; Ai-lement ce- la se peut  
croi- re : Un fa- rot s'en vint près de nous  
En voulant l'y fair les yeux doux,  
Saquerque l'âme moy qui suis jaloux; vouloir me souffler  
ma parollette, c'est me licher mon beure & me prendre  
pour un gonze.  
J'veut être un chien Ya cōp d'pied, ya cōp d'poing  
J'ly cassis la guêule & la ma-choi-re.

6. Vadé, *Sur l'port avec Manon un jour*, première strophe<sup>29</sup>

25 Jean-Joseph Vadé, *Le Suffisant*, Paris, Duchesne, 1753.

26 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 24.

27 Dans la neuvième scène du troisième acte un autre air (« Une nuit dormant à merveille »), est cité d'après son *incipit* dans *Le Suffisant* : « Mais comment ses yeux sont humides » (*Ibid.*, p. 60). Vadé utilise cet air aussi dans *Le Trompeur trompé*, *La Nouvelle Bastienne* et *Les Troyennes*.

28 *Ibid.*, p. 40.

29 Jean-Joseph Vadé, « Recueil de chansons de M. Vadé », dans *Œuvres de M. Vadé, ou Recueil des opéras-comiques, parodies et pièces fugitives de cet auteur*, « Londres »/Paris, Duchesne, 1758, t. IV, p. 32-36.

La chanson, avec son interruption en prose, pendant laquelle le chanteur doit lâcher un juron, est très bien placée dans la bouche de Maître Jacques. Le troisième vers de chaque strophe, « Aisément cela se peut croire », invariable dans la chanson originale, est également conservé (fig. 7) :

Air: A coups [de] pieds, à coups de poings

Maître Jacques

Qu'u-ne fem - me à pro-pos de rien, gron-de son hom-me com-me un chien, ai-sé-ment ce-  
 5  
 la se peut croi - re; mais dans l'in - stant que j'suis trop doux, que des cris el-le en vient aux coups:

Sarpédié je ne suis pas tendre, elle s'est sauvée au Château, je vais l'y trouver ;

J'veux ê - tre un chien, y a coups d'pieds, y a coups d'poings, j'ly cas-s'rai la  
 13  
 gueu-le et la mâ - choi - re.

7. Sedaine, *Le Diable à quatre* (II, 4). Air: « À coups [de] pieds, à coups de poings »

Un autre attrait de cette chanson pour Sedaine résidait peut-être dans l'usage que Favart en avait fait dans *Le Mariage par escalade*, « opéra-comique à l'occasion de la prise du Port-Mahon », en septembre 1756<sup>30</sup>. Comme nous allons le voir, les célébrations de cette victoire contre la flotte britannique ont aussi laissé des traces dans le troisième acte de l'opéra de Sedaine.

Juste avant le dénouement de l'opéra, se trouvent deux airs que Vadé avait utilisés plusieurs fois dans ses opéras, et dont la musique m'est pourtant restée introuvable. Le choix par Sedaine de l'air « Ah! qu'on a bien fait d'inventer l'enfer<sup>31</sup> » s'explique par l'adéquation de son texte d'origine avec le sujet diabolique de l'opéra<sup>32</sup> :

<sup>30</sup> Charles-Simon Favart, *Le Mariage par escalade*, dans *Théâtre de M. Favart, op. cit.*, t. VIII.

<sup>31</sup> Utilisé par Vadé dans *Les Racleurs* et dans *Le Trompeur trompé*.

<sup>32</sup> Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, op. cit.*, p. 59.

Je me ris de Lucifer,  
De son croc, de ses tenailles.  
Ah! qu'on a bien fait d'inventer l'enfer  
Pour épouvanter la canaille.

Quand il cite ce texte vers 1710, dans son livre sur quelques *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, l'écrivain Robert Challe commente : « Voilà ce que chante la jeunesse débauchée<sup>33</sup>. » En évoquant ce texte impie, Sedaine donne du relief à l'action de sa pièce, juste avant le renversement de la métamorphose par le Docteur Zambulamec.

#### AIRS DE COLLÉ

Un troisième chansonnier auquel Sedaine rend hommage dans *Le Diable à quatre* est Charles Collé. Il n'y a qu'une seule de ses chansons dans l'opéra-comique, mais Sedaine lui donne une place de choix au dénouement (III, 11)<sup>34</sup>. Avec l'air « Le Port Mahon est pris » Collé célèbre la victoire inattendue des forces françaises contre les Britanniques aux abords de l'île de Minorque, en mai 1756. En utilisant l'air de Collé, Sedaine profite de sa popularité, et affiche son patriotisme, dont on aurait pu douter, peut-être, vue l'origine anglaise de sa pièce. Dans son *Journal historique*, Collé décrit le rayonnement rapide et les transformations parfois fâcheuses de sa chanson, que Herbert Schneider analyse à son tour dans son étude du timbre chez Collé, en soulignant la préférence de Collé pour la transmission orale<sup>35</sup>. En fait, la mélodie de cette chanson semble refuser de se laisser fixer par la notation. Dans la version publiée dans le *Mercur de France* en septembre 1756 (fig. 8), la dernière phrase prend deux formes différentes, et certaines phrases se répètent quatre fois, au lieu de trois comme prévu dans le texte imprimé (fig. 9).

33 Voir Robert Challe, *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, éd. Frédéric Deloffre et François Moureau, Genève, Droz, 2000, p. 677. Selon l'introduction, il s'agit d'un manuscrit que Challe avait rédigé pendant les années 1710-1712 (env.) ; ce texte ne vit le jour qu'en septembre de 1767, *Le Militaire philosophe, ou Difficultés sur la religion, proposées au père Malebranche*, « Londres » [Amsterdam, Marc-Michel Rey], « 1768 » (mais annoncée auparavant) (p. 9). Pourtant, ces vers sur Lucifer ne figurent pas dans cette première édition.

34 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 61.

35 Charles Collé, *Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1805, t. II, p. 49-51; Herbert Schneider, « L'utilisation du timbre chez Charles Collé, étude comparée », dans Judith le Blanc et Herbert Schneider (dir.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) / Timbre-Praxis und Opernparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Georg Olms, 2014, p. 149-151.

# CHANSON

Sur la Prise du Port Mahon.

Ces braves Insulaires qui sont qui font sur  
ner les corsaires Ailleurs ne tiennent guer:  
res; Le Port Mahon est pris, il est pris, il est  
pris, il est pris, il est pris, Ils en sont tous sur:  
pris, Il est pris il est pris! Ces forbans d'angle:  
terre, Ces fou: ces fou: ces foudre de guer:  
re, Surmer cõme sur terre, des quils sont combat:  
us, sont battus, sont battus, sont battus, sont battus

Mois de 7.<sup>bre</sup> 1756.



---

---

## CHANSON

La meilleure qu'on ait faite sur la Prise de  
Mahon. *Par M. Collé.*

Ces braves Insulaites  
Qui font, qui font sur mer les Corsaires,  
Ailleurs ne tiennent gueres ;  
Le Port-Mahon est pris.  
Il est pris. ( 3 fois. )  
Ils en font tous surpris  
Il est pris, il est pris !  
Ces forbans d'Angleterre,  
Ces fou- ces fou- ces foudres de guerre ;  
E iij

### 102 MERCURE DE FRANCE.

Sur mer comme sur terre,  
Dès qu'ils sont combattus,  
Sont battus. ( 3 fois. )  
Anglois, vos railleries,  
Ces traits, ces mots, ces plaisanteries  
Seroient-elles taries ?  
Seriez-vous moins plaisant  
A présent ? ( 3 fois. )  
Raillant ou combattant,  
L'Anglois vaut tout autant  
Avec les mêmes graces,  
Il rit, défend & nous rend ses Places ;  
Ses bons mots, ses menaces  
Ont le même succès  
A peu près. ( 3 fois. )  
Beaux railleurs d'Angleterre ;  
Nogent (1), Melun, le coche d'Auxerre ;  
A vos Vaisseaux de guerre  
Ont pendant cet été  
Résisté. ( 3 fois. )  
Ils les ont maltraités,  
Ils les ont écartés :  
Notre flotte d'eau douce,  
Vous voit, vous joint, combat, vous repousse,  
Et jusqu'au moindre mouffe,  
Tout est sur nos Vaisseaux  
Des Héros. ( 3 fois. )

(1) Noms que les Anglois ont donné à nos Vais-  
seaux par dérision.

Dans une parodie de cet air par Collé lui-même, « Conseils ironiques aux chansonniers d'à présent » (fig. 10), le petit motif à la cadence se répète quatre fois; la forme de la mélodie est aussi assez différente, du moins dans cette version publiée dans l'*Anthologie française* de Monnet de 1765 (où le timbre est l'*incipit* textuel de l'air original, « Ces braves insulaires »).

178

C 143 J

L V I I I .

D E M . C O L L É . ( 1 )

Air : Ces braves Insulaires.

( 1 ) Auteur de *Dupuis & Desronais*, Comédie, & de beaucoup d'autres Ouvrages dramatiques de différens genres, qui ont été joués sur des Théâtres particuliers. Cet Auteur est caractérisé par la singularité de ses idées & de ses expressions, par un comique & une gaieté qui ne font qu'à lui. Il seroit à souhaiter qu'il continuât de donner son Théâtre de société, dont on a déjà deux Pièces, & dans lequel on trouveroit de quoi confirmer le jugement qu'on en porte ici.

C 144 J

10. Collé, « Chansonniers mes confrères<sup>36</sup> »

L'emploi de cet air dans *Le Diable à quatre* exige seulement deux répétitions du petit motif (un élément variable)<sup>37</sup>. Quant au texte, c'est un récit dans lequel Lucile décrit sa rencontre avec la marquise, qui vient de regagner son identité d'origine. Lorsque Lucile

<sup>36</sup> Charles Collé, « Chansonniers mes confrères », dans *Anthologie française, ou Chansons choisies*, éd. Jean Monnet, [Paris], [Barbou], 1765, t. II, p. 143-146.

<sup>37</sup> Pour mon édition, j'ai utilisé la mélodie telle qu'elle apparaît dans *La Clé du caveau*, Paris, Capelle, 1811, p. 154, air n° 352.

cite directement les paroles de cette dernière, c'est sur un air sentimental, « Quand vous entendrez le doux Zéphir » tiré de la pastorale *Les Amours champêtres* de Favart<sup>38</sup>, après quoi Lucile reprend sa narration et l'air de Collé (fig. 11)<sup>39</sup>.

Air: Le Port Mahon est pris.

Lucile

Ah! tout mon sang se gla - ce, j'é - tais, j'al - lais, j'ai vu fa - ce à fa - ce: ah!

tout mon sang se gla - ce, ah! Mon - sieur, é - cou - tez, é - cou - tez, é - cou - tez. Oui,

c'est la vé - ri - té, j'al - lais de ce cô - té dans cet - te ga - le - ri - e, là,

cet - te fem - me à l'in - stant sor - ti - e, é - tait é - va - nou - i - e; je vais à son se -

cours, et j'y cours, et j'y cours. Je frap - pe dans sa main, je dé - cou - vre son

sein. Ah! que je suis sur - pri - se, c'é - tait, c'é - tait, c'é - tait la Mar - qui - se: ah!

que je suis sur - pri - se! El - le m'a dit hé - las! mais tout bas, mais tout bas.

Air: Quand vous entendrez le doux Zéphir.

Lucile

Hé - las! Lu - ci - le, al - lez au Mar - quis, ap - pre - nez - lui mon mal - heur ter -

ri - ble: s'il con - nais - sait l'é - tat où je suis, il y se - rait sen - si - ble.

Air: Le Port Mahon est pris.

Lucile

Mar - got est ac - cou - ru - e, ain - si que moi trem - blan - te à sa vu - e, el -

le pa se - cou - ru - e, et moi je viens i - ci; les voi - ci, les voi - ci.

### 11. Sedaine, *Le Diable à quatre* (III, 9),

Airs: « Le Port Mahon est pris », « Quand vous entendrez le doux Zéphir »

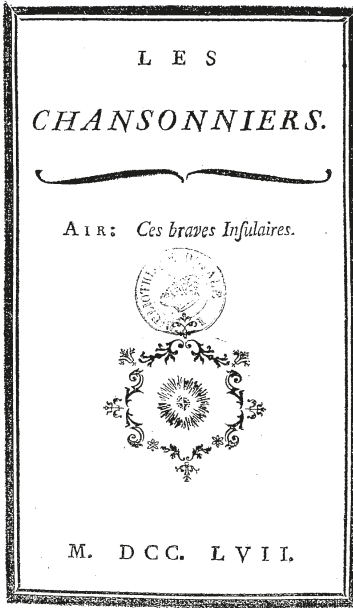
38 Charles-Simon Favart, *Les Amours champêtres*, dans *Théâtre de M. Favart, op. cit.*, t. I.

39 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, op. cit.*, p. 62.

L'air de Favart était en train de devenir un classique du répertoire de la chanson française : il ouvre le premier volume de l'*Anthologie française* de Monnet, pourvu d'un texte faussement médiéval, attribué à Thibault, comte de Champagne et roi de Navarre<sup>40</sup>. Cet air figure aussi parmi les « Chansons anciennes » au début du premier volume des *Chansons choisies, avec les airs notés*, publiées à partir de 1777 par Hubert-Martin Cazin<sup>41</sup>.

« Le Port Mahon est pris », *Le Diable à quatre*, et les poètes dont j'ai parlé sont tous rassemblés dans une petite publication de 1757, *Les Chansonniers* (fig. 12)<sup>42</sup>.

180



Y+

( 1 )

LES CHANSONNIERS.

AIR : *Ces braves Insulaires.*

FAISONS, mes chers Confrères ;  
 Sans loix  
 Un choix  
 Dans toutes matières.  
 En Abeilles légères  
 De la Rose, à l'CEiller,  
 Au Muguet,  
 Voltigeons,  
 Picorons,  
 Butinons :  
 Composons nos Chançons  
 Sur les plus riches fonds ;  
 Tous les Dieux de Cythère,  
 Comus,  
 Momus,  
 Sont nos tributaires,  
 Et tous les Caractères  
 Sont de notre Ressort,  
 Touchons fort  
 Sur le fût,  
 Le falot,  
 Jeune ou vieux,  
 Riche ou gueux.

12. *Les Chansonniers*, 1757, titre et première page

Le timbre « Ces braves insulaires » (c'est-à-dire les Britanniques) est l'*incipit* textuel de la chanson de Collé. Après une introduction qui répond assez directement aux « Conseils ironiques » de Collé, le poète anonyme chante les louanges, tour à tour,

<sup>40</sup> *Anthologie française, ou Chansons choisies*, éd. cit., t. 1, p. 1.

<sup>41</sup> *Chansons choisies, avec les airs notés*, éd. Hubert-Martin Cazin, « Londres » [Reims, Cazin], 1783 [1<sup>re</sup> éd. 1777], t. 1, p. 7.

<sup>42</sup> *Les Chansonniers*, s.l.s.n., 1757, exemplaire de la BnF, YE-17863.

de Favart (le « Chansonnier des Grâces »), « Moncrif / Naïf », Vadé, Collé, et Sedaine (« Séden », fig. 13), le tout annoté avec l'identification des œuvres auxquelles on fait allusion. Ce genre de portrait en vaudevilles est un avatar du portrait littéraire, une des « formes fixes » de la culture des salons parisiens au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. Dans les vers dédiés à Sedaine, l'auteur fait allusion à *La Tentation de saint Antoine* et mentionne *Le Diable à quatre*, qu'il trouve non seulement « plaisant », mais aussi « décent ».

(8)



Par sa délicatesse

Séden  
D'Eden

- L. Nous peint la simplette ;  
Sa douceur intéresse,  
Et les Chants font honneur
- M. A son cœur :  
Son Habit  
Nous instruit,  
Réjouit.
- N. Dans un Bouquet falot  
Il fuit de près Calot :
- O. Et dans le Diable-à-quatre  
Plaisant,  
Décent,  
Même en voulant battre :
- P. Il est prêt à combattre  
Pour soutenir en tout
- Q. Le Bon-Goût,  
La Beauté,  
Irrité  
Des procès  
Qu'on leur faits.

- 
- L. Baber.  
M. Epître à son Habit.  
N. La Tentation de Saint Antoine.  
O. Opéra Comique.  
P. Epître contre le Style Poiffard.  
Q. Réponse à l'Avis aux Chansonniers.

13. *Les Chansonniers*, 1757, « Séden »

43 Voir Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994 et Joan Dejean, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia UP, 2010. Sur le croisement de cette tradition salonnaire avec celle de la parodie chantée, voir John Romey, dans *Popular Song, Opera Parody, and the Construction of Parisian Spectacle, 1648-1713*, thèse de doctorat sous la dir. de Georgia Cowart, Case Western Reserve University, 2017, chap. 3, « Musical Parody in the Streets and the Salons ».

Ce jugement de l'auteur est un peu suspect, si l'on tient compte des allusions, dans le texte du *Diable à quatre*, au cocuage et à la violence, sans parler de la misogynie omniprésente. Quelques années plus tard, c'était précisément la décence des comédies mêlées d'ariettes de Sedaine qu'on appréciait à la cour de Vienne<sup>44</sup>, mais dans *Le Diable à quatre*, c'étaient les vaudevilles qui, plus que les ariettes (dont les textes sont attribués à Baurans), contenaient le sel gaulois, élément indispensable à ce spectacle forain. Dans la perspective de Sedaine, en 1756, le texte du *Diable à quatre* pouvait bien se passer des ariettes.

---

<sup>44</sup> Après la réussite du *Roi et le fermier* à la cour de Vienne, le comte Durazzo écrit à Favart, son agent littéraire parisien : « J'en conçois aisément la raison ; c'est qu'ici on ne veut ni du trop tendre, ni du trop amoureux, et encore moins du trop bas. *Le Roi et le fermier* étant précisément dans l'entre-deux, ni bas ni trop tendre, on a saisi avec avidité les maximes qui y sont répandues, ça et là ; et son style simple, et quelquefois élevé a fait beaucoup d'effet. » (Lettre du 19 novembre 1763, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Favart, I A II ; cité dans Bruce Alan Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 408.)

ANNEXE. LE DIABLE À QUATRE :

LES VAUDEVILLES ET LEURS SOURCES, D'APRÈS LE LIVRET PUBLIÉ PAR DUCHESNE, 1757

Légende

A	Aveugle	Dm	Domestiques	Me	Marquise
Co	Cocher	J	Jacques	MH	Maître d'Hôtel
Cu	Cuisinier	L	Lucile	Ms	Marquis
D	Docteur (Magicien)	M	Margot	Mt	Marton

† = Timbre ou texte utilisé dans *La Tentation de Saint Antoine* par Sedaine (publiée pour la première fois dans ses *Pièces fugitives*, 1752).

Principales sources dépouillées

AF	Jean Monnet (éd.), <i>Anthologie française, ou Chansons choisies</i> , Paris, 1765
APS	Pierre Laujon, <i>Les À propos de société [...] de la folie</i> , ou <i>Chansons de M. L****</i> , Paris, 1776
CF	<i>Le Chansonnier français, ou Recueil de chansons, ariettes, vaudevilles et autres couplets choisis</i> , Paris, 1760-62
<i>Chercheuse</i>	Charles-Simon Favart, <i>La Chercheuse d'esprit</i> , dans <i>Théâtre de M. Favart</i> , t. 6, Paris, 1763
Clé	[Pierre Capelle (éd.)], <i>La Clé du caveau</i> , 3 <sup>e</sup> éd., Paris, [1827]
Clef	J. B. C. Ballard, <i>La Clef des chansonniers</i> , Paris, 1717; nouvelle édition, éd. Herbert Schneider, Heidelberg/Zürich/New York, 2005
Kr	Christoph Gluck, trois partitions manuscrites (Kr1, Kr2, Kr3) pour <i>Le Diable à quatre</i> , Státní oblastní archiv v Třeboni, pracoviště Český Krumlov
PNTI	<i>Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien</i> , Paris, 1731-1738
TdIF	Alain René Le Sage et Jacques-Philippe d'Orneval/Denis Carolet, <i>Le Théâtre de la Foire</i> , Paris, 1721-1737
TMS	Charles-Simon Favart, <i>Théâtre du Maréchal de Saxe</i> , Bruxelles, 1748 ( <i>Cythère assiégée</i> , <i>Les Nymphes de Diane</i> , <i>Acajou</i> )

## Acte I

Sc.	Person- nage	<i>Incipit</i>	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
1	Cu	Ô la méchante femme!	Ah! Madame Anrou.		I-182	III-187 etc.	
2	L	Oh! la voilà partie,	Même Air.				
3	Mt	Oui, oui, je veux en sortir,	<b>Ariette, notée No. 1.</b>				Ciampi, <i>Bertoldo in corte</i> , « <i>Abi, abi, non lo farò più</i> »
	L, Cu, Mt	Sa complaisance m'assomme,	Ma commère, quand je danse.	381	I-140 etc.	I-86 etc.	Feuillet, <i>Quatrième recueil de danses de bal</i> , 1705
	L	Une Belle / Sans cervelle	La Bergère un peu coquette.				Rousseau, <i>Le Devin du village</i>
4	J	Je veux qu'on me rêve,	<b>Ariette, notée No. 2.</b>				
	Cu, J	Quand votre femme en courroux	Jardinier ne vois-tu pas?	725	I-49 etc.	I-32 etc.	= Air des fraises
	J	Ma femme est hors de chez nous,	J[']ai rêvé toute la nuit.	241	I-146 etc.	III-201 etc	= Vdv. des Écosseuses
5	Cu	Enfants, prenez du bon temps,	Brillant soleil.	13			= Ah! le bel oiseau, Maman!, utilisé dans Favart, <i>Les Incas du Pérou</i>
	J	Mais j'aperçois le père Ambroise,	Quand je tiens de ce jus d'octobre.	296	I-2 etc.	II-85 etc.	= Jupiter prête-moi ta foudre
6	Mt, A	Donnez-nous un cotillon nouveau.	Frère Ignace avait un cordon.		I-141 etc.	II-192 etc.	Mouret, <i>Les Fêtes de Thalie</i>
7	Me, Dm, Ms	Ciel quel fracas!	Ciel! L'Univers va-t-il donc etc.†	96	VII-189 etc.		= Plus inconstant que l'onde et le nuage
8	A	Ma vielle, / Ma vielle,	L'al[o]uette, ah! qui me la remettra?				Kr1, Kr2
	A, Ms	Ah! si je savais mon chemin!	Nous sommes précepteurs d'amour.	410	VII-57		TMS <i>Acajou</i> 1748, no. 94
	Me	Ah canaille! / Ah canaille!	<b>Belle Princesse.</b>				
	Me	Ainsi donc, canaille,	---- [ariette pour remplacer l'air]				
9	Me, A, Ms	Cela très peu m'importe.	Des fleurettes.	723			= Il est encore des belles;
10	A	Non, jamais méchante femme	J'ai bien la plus simple femme.		VII-188 etc.		= J'ai bien la plus sobre femme
11	M	Je n'aimais pas le tabac beaucoup,	<b>Air, noté No. 3.</b>	267			= Je n'aime pas le tabac



Sc.	Personnage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
	D, M	Que cherchez-vous donc ici?	Si vous étiez son époux.				
	D, M	Vous êtes trop complaisante,	Tout le monde m'abandonne.		I-125 etc.	II-66 etc.	= Il faut que je file, file.
	D, M	Pour vous récompenser, ma chère,	Tout roule aujourd'hui, etc.	570			= Qui des deux est le plus à plaindre
	D, M	Ô Ciel, que vois-je?	Pour héritage.	460			= Quand ma belle
	D	Quand vous verrez, écoutez Marguerite,	Folies d'Espagne. †	722	I-16 etc.	I-II-61 etc.	
	D	Mais retenez ce que je vais vous dire;	Des Proverbes.		VI-139 etc.		
12	D	Que l'Univers apprenne ma vengeance:	Ciel! L'Univers etc. †				
	D	On traite ici de fables ridicules	Des Folies d'Espagne. †				
	D	Sous des traits badins	On vit des Démons. †				= Vdv. du <i>Magasin des Modernes</i> (Ture, lure, lure, et flon, flon, flon)
	Démons	----	Courez vite, prenez le Patron. †	109			= Contredanse de la Polonaise
	Démon	Nous accourons	Sur un sofa. †	922			= Dans un détour
	D	Aussitôt que la nuit	Au fond de mon caveau. †	1039			= Marche des Bostangis dans Campra, <i>L'Europe galante</i>

## Acte II

Sc.	Personnage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
I	J	C'est, je crois, un tréteau;	Le sombre Roi Pluton.				Kr1, Kr2, APS III- LVII = Vade, Parodie <i>du grand Pontife Aaron</i>
	J	En grand silence,	<b>Ariette, notée No. 4.</b>				Ciampi, <i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i> , « <i>Zitto e bel bello</i> »
	J	De mon pot je vous en réponds,	[De mon pot je vous en réponds]	290	I-99 etc.	I-II-68	= D'une main je tiens mon pot
	J	Puisque tu veux te préparer	Palsembleu M. le Curé.	363			

Sc.	Person- nage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
	J	Je te vois émerveillée,	Dans le fond d'une écurie.	1 363	I-18 etc.	II-115*	= Branle de Metz
	J, Me	Quoi! Tu t'en ressouviens?	<b>Vous qui feignez d'aimer.</b>				
	J	Mais rêvé-je ou bien rêves-tu?	À quoi s'occupe Madelon?				Blavet, <i>Recueil</i> III, p. 74 etc.
	J	Tu voulais du fil,	C'est ce qui vous enrhume.				CF III-71, APS II:XXXVI
	Me	Il m'a donné pour changer mon état	Quoi! c'est donc là cet objet radieux.				Kr1, utilisé dans Sedaine, <i>Acis et Galatée</i> .
	J	Pour aller à ton aide	Accordons ma musette.				Kr1
	J	Quoi, vingt louis! Ah! donne;	Ah, la drôle d'histoire.				TMS Acajou 1748, no. 150
	J, Me	Oui, je veux bien avoir la paix;	De Joconde.	659	I-13 etc.	I-III-26 etc.	= Monsieur le curé, n'espérez plus
	Me	Le désespoir de moi s'empare;	<b>Ariette, notée No. 5.</b>				Duni, <i>L'Olimpiade</i> , « <i>Tu me da me dividi</i> »
	Me	Ô Ciel! peut- on jamais voir	De la Tourière.				Blavet, <i>Recueil</i> 3, p. 6
2	L	Elle fait le diable à quatre,	Quand l'Auteur de la nature.				= De la neuvaine. Kr1
	J, L	Fais excuse, ou point de grâce.	Voici les Dragons qui viennent.		I-65 etc.	I-III-4 etc.	
	J	Non, je ne conçois pas son excès d'insolence,	Non, je ne ferai pas.	401	I-95	I-III-19	<i>Chercheuse</i> , no. 70
	Me	Je ne sais plus que devenir,	Un jour que j'avais mal dansé.	720			= <i>Contredanse de la Chercheuse d'esprit Chercheuse</i> , no. 50
3	J	Rossignolet du bois,	Rossignolet du bois.	1553			
4	J	Qu'une femme à propos de rien,	A coups piéds [ <i>sic</i> ], à coups de poings.	549			= Sur l'port avec Manon z'un jour (Vadé, <i>Chansons grivoises</i> )

## Acte III

Sc.	Personnage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
1	M	Ah! que je fais un beau songe!	Quel voile importun?				Favart, <i>Fanfale</i> , 1:25
	M	Non, ce n'est pas un sortilège,	Nous venons de Barcelonette.	568			CF I-78 (air différent)
	M	[Ah!] Quel plaisir me transporte,	Ariette, notée No. 6.				
	M	Mais le Devin m'a dit de ne rien dire,	Des Proverbes.				
2	L	Ah! je vois Madame endormie,	L'autre jour dans une chapelle.				<i>Vaudevilles, parodies, brunettes de divers auteurs</i> , p. 218
	L, M	Si Madame veut le permettre,	Approchez mon aimable fille.				<i>Chercheuse</i> , no. 9
	L, M	Que tant de bonté m'étonne!	Le Jardinier de ma mère.				Kr1
	M, L	Comme il est noir, en v'là beaucoup.	Ne v'là-t-il pas que j'aime.	396			= J'avais toujours gardé mon cœur. CF I-88 etc.
3	L, Co	Qui t'empêche de t'approcher?	Ah! qu'il est long dondon.		I-66	II-124 etc	= Ah, qu'il est beau l'oiseau
4	L	Qu'il est facile à la Grandeur	Nous sommes précepteurs d'amour.				
5	L, Ms	Ah! Monsieur, l'heureuse nouvelle!	De tous les Capucins du monde.	137	I-V-15	II-IV-29	= Je ne suis né ni roi ni prince
6	Ms, M	Que mon cœur, Madame, est flatté	Vous avez bien de la bonté.		VIII-74 etc.		Favart, <i>Thésée</i> , 7:33-34
	Ms	Un air fin,	De l'amour je subis les lois.	1004			<i>Chercheuse</i> , no. 60
	Ms, M	Vous paraissez interdite,	Que ne suis-je la fougère.	490			CF XV-67 etc.
	Ms, M	L'Amour à la fin nous couronne,	Vaudeville d'Épiculture.	649			= Vous qui du vulgaire stupide. AF II-LI etc.
7	Me	Ô! ciel, à ses genoux	Ô vous, puissant Jupiter.		TFC IX-4	IV-265	Utilisé dans Sedaine, <i>Pot-pourri de Loth</i> = Jupiter, de grand matin,

Sc.	Person- nage	<i>Incipit</i>	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
	Me	Ô! ciel! j'ai tout perdu,	Monseigneur d'Orléans.	687			= Air de la marche du roi de Prusse Favart, <i>Mariage par escalade</i> , no. 15
8	J	Qu'un mari pour te casser les bras...	Suite de l'air précédent.				
	Ms, Me	Soignez bien sa personne.	Résonnez ma musette.	1393			Kr1
9	D	Jacques, arrêtez : apprenez un mystère	Hélas! maman, pardonnez je vous prie.				Favart, <i>Fanfale</i> , 1:43-44
	D	Le noir Démon de la vengeance	Réveillez-vous, belle endormie.	512	I-1	I-III-44	Clef 1 : 130 etc.
	Ms	À quelque chagrin que je m'expose,	Quel plaisir d'aimer sans contrainte!		II-154	III-170 etc.	= dans Lully, <i>Thésée</i> etc.
	Ms, J, D	Sans doute la Marquise attend	Ah! qu'on a bien fait d'inventer l'enfer.				= Je me ris de Lucifer
	D	Par cette puissance efficace,	Mais comment ses yeux sont humides.				= Une nuit dormant à merveille
11	L	Ah! tout mon sang se glace,	Le Port Mahon est pris.	352			AF II-58 (Ces braves insulaires)
	L	Hélas! Lucile, allez au Marquis,	Quand vous entendrez le doux Zéphir				Favart, <i>Les Amours champêtres</i> , 1:23-24
	L	Margot est accourue,	Le Port Mahon est pris.				
12	J, M	Adieu donc, pauvre Marquise,	La fanfare de St. Cloud.	680			= La plus belle promenade (Favart, <i>Chanson de table</i> ) CF II-4
	A	Un petit coup de malheur	---				<i>La Lyre maçonne</i> , p. 230
	J	Mon système / Est d'aimer le bon vin;	Sur l'air de la Contredanse.	1165			

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources musicales

*Anthologie française ou Chansons choisies*, éd. Jean Monnet, [Paris], [Barbou], 1765.

*La Clé du caveau*, Paris, Capelle, 1811.

PHILIDOR, François-André Philidor, *Le Diable à quatre, opéra comique*, Paris/Lyon, La Chevardière/Le Goux, [1761].

### Sources littéraires

*Chansons choisies, avec les airs notés*, éd. Hubert-Martin Cazin, « Londres » [Reims, Cazin], 1783.

*Les Chansonniers*, s.l., s.n., 1757.

CHALLE, Robert, *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, éd. Frédéric Deloffre et François Moureau, Genève, Droz, 2000.

COFFEY, Charles, *The Devil to Pay or, The Wives Metamorphos'd*, London, J. Watts, 1731.

—, *Le Diable à quatre, ou Les Femmes métamorphosées, comédie burlesque en un acte*, dans Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Paris, Prault, 1756, t. I, p. 147-218.

COLLÉ, Charles, *Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1805.

DESPRÉAUX, Jean-Étienne, *Mes passe-temps, chansons suivies de l'Art de la danse*, Paris, chez l'auteur, Defrelle, Petit, 1806, t. I, t. II.

FAVART, Charles-Simon, *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, 1763.

PIRON, Alexis, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, Neuchâtel, Société typographique, 1777, t. V.

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

—, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose, par M. S.....*, Paris, Duchesne, 1757.

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

—, « 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.

—, *La Tentation de saint Antoine, ornée de figures et de musique. Le Pot-pourri de Loth, ornée de figures et de musique*, Londres [Paris], [Cazin], 1781 [1782].

VADÉ, Jean-Joseph, « Recueil de chansons de M. Vadé », dans *Œuvres de M. Vadé, ou Recueil des opéra-comiques, parodies et pièces fugitives de cet auteur*, Londres/Paris, Duchesne, 1758.

## Études

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

DEJEAN, Joan, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia UP, 2010.

PLANTIÉ, Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994.

ROMEY, John, *Popular Song, Opera Parody, and the Construction of Parisian Spectacle, 1648-1713*, thèse de doctorat sous la dir. de Georgia Cowart, Case Western Reserve University, 2017.

SCHNEIDER, Herbert, « Entstehung und Gebrauch der Timbres im freimaurerischen Chanson Frankreichs », dans Herbert Schneider (dir.), *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Georg Olms, 1999, p. 105-145.

—, « L'utilisation du timbre chez Charles Collé, étude comparée », dans Judith le Blanc et Herbert Schneider (dir.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) / Timbre-Praxis und Opernparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Georg Olms, 2014, p. 149-151.

Bruce Alan Brown (PhD 1986, University of California, Berkeley) est professeur de musicologie à l'University of Southern California. Parmi ses publications : *Gluck and the French Theatre in Vienna* (1991), *W.A. Mozart: Così fan tutte* (1995), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage* (avec Rebecca Harris-Warrick, 2005), et plusieurs éditions critiques pour la Gluck-Gesamtausgabe. Pendant les années 2005-2007, il a été rédacteur en chef du *Journal of the American Musicological Society*.

**Résumé :** *Le Diable à quatre* représente une étape importante dans le développement de la comédie mêlée d'ariettes. Cependant, les ariettes ne figuraient pas dans la conception originale de Sedaine. Cet article analyse par conséquent ses choix parmi les airs populaires, en commençant avec ceux de son pot-pourri *La Tentation de saint Antoine*, qui dominent dans la scène de conjuration au premier acte. L'emploi de plusieurs contredanses, qui évoquent le milieu du modèle anglais, représente un autre choix intéressant. Un autre facteur était l'actualité, avec le rappel de l'air « Le Port Mahon est pris », avec lequel son ami Charles Collé avait fêté une victoire navale française. On constate partout dans *Le Diable à quatre* la virtuosité avec laquelle Sedaine traite à la fois la musique et le texte. Il ne se contente pas de profiter des doubles sens entre les timbres et le texte, mais il exploite aussi les traits saillants des mélodies, ce que l'on observe bien en rapprochant les airs et les paroles chantées.

**Mots-clés :** vaudeville ; timbre ; chanson ; chansonnier ; parodie ; intertextualité ; pot-pourri ; notation musicale

**Abstract :** *Le Diable à quatre* was an important milestone in the development of the comédie mêlée d'ariettes. But ariettes were not even part of Sedaine's initial conception; accordingly, in this paper I examine Sedaine's choices of popular airs, starting with those from his pot-pourri *La Tentation de saint Antoine*, which dominate the conjuration scene in Act I. Another calculated choice was Sedaine's use of several contredanses, which evoke the English setting of the model piece. Topicality was also a factor, as with Sedaine's use of "Le Port Mahon est pris," with which his friend Charles Collé had celebrated a French naval victory. *Le Diable à quatre* exhibits at every turn its author's virtuosic handling of music and text. Sedaine not only exploits opportunities for *double entendre* between *timbres* and sung texts, he also takes full advantage of the salient features of the tunes, in ways that only reveal themselves once tunes and lyrics are reunited.

**Keywords :** vaudeville ; timbre ; chanson ; chansonnier ; parody ; intertextuality ; pot-pourri ; musical notation





## UN DÉBAT PARADOXAL : LA RÉCEPTION ESPAGNOLE DU *ROI ET LE FERMIER*

Vincenzo De Santis

Dans *L'Écrivain et ses travaux*, Paul Bénichou revient sur la question de l'intertextualité dont il propose une définition élargie. Pour le critique, il ne s'agit pas d'établir de manière certaine et mathématique un arbre généalogique des filiations, mais d'étudier le développement d'un « sujet [...] à travers toutes les œuvres où il a été traité », de l'examiner du point de vue « de l'auteur et de son public » et de « discerne[r] dans l'unité d'un groupe d'êtres plusieurs variétés issues d'évolutions diverses » pour en « éclairer les résultats les uns par les autres », dans la mesure où « chaque version n'a son plein sens que par rapport aux autres » au sein de la « tradition »<sup>1</sup>. Le sujet anglais de la pièce *Le Roi et le fermier* de Sedaine est connu depuis longtemps, mais au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la suite de la publication du *Théâtre espagnol* de Linguet, la critique a souvent associé à la pièce une fausse source espagnole datant du début du XVII<sup>e</sup> siècle. À partir des considérations suscitées par les remarques de Linguet, cet article analyse la réception espagnole de la pièce de Sedaine et de la *Partie de chasse d'Henri IV* de Collé – tiré du même sujet – et les insère dans le débat esthétique opposant le modèle théâtral national au modèle français dans la critique espagnole de l'époque.

### UNE PIÈCE À SUCCÈS

*Le Roi et le fermier*, comédie en trois actes mêlée de musique, a été représentée à l'Hôtel de Bourgogne le 22 novembre 1762. Quelques mois auparavant, le 8 juillet, avait eu lieu à Bagnolet, sur le théâtre du duc d'Orléans, la création de la pièce *Le Roi et le meunier* de Collé, première version de la *Partie de chasse d'Henri IV*. La proximité des dates de création n'est pas le seul lien qui unit les deux pièces : comme Sedaine n'hésite pas à l'avouer, les deux comédies étaient inspirées d'un conte dramatique anglais de Robert Dodsley<sup>2</sup>, *The King and the Miller of Mansfield* de 1737 (Drury Lane), traduit

1 Paul Bénichou, *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, J. Corti, 1967, p. 169.

2 « Cette pièce est tirée du théâtre anglais, ou plutôt d'une ancienne histoire qui n'a guère pour elle que la tradition. Charles-Quint en Henri IV (dit la tradition) s'égara la nuit dans une forêt au retour d'une chasse : il entra chez un bûcheron et là il vit peut-être pour la première fois ce qu'est un

et circulant en France à partir de 1756 dans la version de Patu<sup>3</sup>. Le sujet est également repris par Goldoni dans son *opera buffa*, *Il Re alla caccia*, pour le théâtre de Venise. Goldoni voit les trois pièces comme une réécriture de l'*Alcade de Zalamea* de Calderón de la Barca<sup>4</sup>, mais son hypothèse n'est pas franchement prise en considération par la critique de l'époque, dans la mesure où les similitudes entre cette pièce et le sujet du roi à la chasse sont particulièrement faibles. Comme le montre l'analyse synoptique menée sur les quatre pièces par Michel Noiray, en dépit d'une fidélité d'ensemble au noyau de la trame anglaise, les dramaturges français et italien prennent beaucoup de libertés dans leurs adaptations, Collé choisissant comme protagoniste de la pièce le roi Henri IV, qui remplace le roi anonyme dans la version de Dodsley<sup>5</sup>, parfois associé à Henri VIII. Pour ce qui concerne justement le rapport à l'intrigue, dans les deux pièces françaises, la vertu de la jeune fille est sauvée, alors que dans la version anglaise elle se

194

laissait séduire par une fausse promesse de mariage. D'un point de vue structurel, l'une des innovations majeures de la version de Sedaine « est la fusion en la personne de Richard de deux figures différentes chez Dodsley, celle du père » et celle de l'amant malheureux qui risque de perdre sa fiancée<sup>6</sup>. « Si la noblesse est faite pour décorer les vertus, c'est à la vérité qu'elle doit la préférence<sup>7</sup> » : d'une manière générale et de façon plus marquée que chez Collé, on assiste à un anoblissement des personnages de paysans ; à cette promotion correspond une dégradation de la figure de Lurewel, qui dans la scène finale, est chassé par le roi. Mais l'aspect le plus novateur est le rapport du texte à la musique : selon Karin Pendle, *Le Roi et le fermier* inaugure une nouvelle phase dans la production du dramaturge, une phase marquée par la collaboration avec Monsigny. Après une production caractérisée par une esthétique comique plutôt traditionnelle, qui correspond aux années de collaboration avec Philidor, les œuvres de Sedaine et Monsigny se signalent par une présence moins importante du ridicule et un ton généralement plus sérieux, ainsi que par la recherche

---

homme vis-à-vis d'un autre homme dépouillé par son ignorance du profond respect qu'il doit avoir pour son roi » (Michel-Jean Sedaine, *Le Roi et le fermier*, Paris, Claude Hérisant, 1762, p. [III]).

- 3 Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Londres/Paris, Prault, 1756, t. I, *Le Roi et le meunier*.
- 4 « Les ouvrages de ces deux auteurs français paraissaient avoir imité le *Roi et le meunier*, comédie anglaise de Mansfield ; mais la source véritable de tous ces sujets se trouve dans l'*Alcade de Zalamea*, comédie espagnole de Calderón » (Carlo Goldoni, *Mémoires*, Paris, Baudouin Frères, 1822, t. II, p. 224). Goldoni prend le nom du lieu mentionné dans le titre de Dodsley pour un nom d'auteur.
- 5 Michel Noiray, « Quatre rois à la chasse : Dodsley, Collé, Sedaine, Goldoni », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 97-118.
- 6 *Ibid.*, p. 111.
- 7 Michel-Jean Sedaine, *Le Roi et le fermier*, *op. cit.*, III, 14, p. 67, c'est le roi qui parle.

d'une harmonie entre texte et musique fondée sur l'idée de « sensibilité »<sup>8</sup>, ce qui fait aussi, d'un point de vue dramaturgique, la spécificité de la version de Sedaine par rapport à celle de Collé. Comme le montre Marie-Cécile Schang, Sedaine et Monsigny adoptent dans la musique et dans le récitatif des dispositifs propres à l'*opera seria*, ce qui paraît annoncer le recours volontaire à un registre « sombre » et plus conforme aux situations de désespoir – dont témoigne l'ariette d'ouverture de Richard<sup>9</sup>. Sans renoncer entièrement aux scènes résolument amusantes, cette seconde manière rapproche Sedaine de la comédie sérieuse, voire du drame, et montre la porosité entre ces deux genres et l'opéra-comique<sup>10</sup>.

Après des débuts assez tièdes, *Le Roi et le fermier* obtient un succès remarquable pour le genre mineur et en cours de définition que représente alors la comédie mêlée de musique<sup>11</sup>. Pour attester le succès durable de la pièce de Sedaine en France, on peut se reporter entre autres à la rubrique du 14 août 1779 des *Anecdotes secrètes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, où le compilateur évoque un spectacle au Trianon dans lequel la reine en personne joue le rôle de Jenny<sup>12</sup>, ou bien aux reprises et rééditions de la comédie sous l'Empire et après. Quant à la pièce de Collé, elle est souvent représentée dans le circuit des théâtres de société, avant d'être finalement reçue à la Comédie-Française et jouée en 1774 dans la Salle des Machines avec un succès éclatant<sup>13</sup>.

Or le rapprochement de ces deux pièces n'est pas uniquement dû à la similitude des intrigues et à leur parenté avec le conte dramatique de Dodsley. La critique de l'époque – et Collé lui-même, qui n'hésite pas dans son *Journal* à émettre des réserves concernant l'adaptation de Sedaine<sup>14</sup> – ne cesse de les comparer, si bien qu'il est très rare de trouver un article ou un commentaire sur l'une des pièces dans lequel l'autre ne soit pas évoquée. Dans la comparaison, c'est souvent la pièce de Collé qui l'emporte, mais ce rapprochement permanent des deux ouvrages ne fait qu'accroître leur popularité

8 Karin Pendle, « L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 94-97.

9 Voir Marie-Cécile Schang, *Pour une dramaturgie de la comédie mêlée d'ariettes (1750-1810)*, thèse sous la dir. de Pierre Frantz et de Raphaëlle Legrand, Université Paris-Sorbonne, 2017.

10 Voir, à ce sujet, Pierre Frantz, « 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<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 257-267.

11 Charles Collé lui-même y voit le sort commun des pièces mêlées d'ariettes, qui « commencent toujours par être sifflées » et « finissent communément par avoir soixante ou quatre-vingts représentations de suite » (*Journal et mémoires [...] sur les hommes de lettres*, éd. Antoine Barbier et Honoré Bonhomme, Paris, Didot, 1868, t. III, p. 86).

12 Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *Anecdotes secrètes du dix-huitième siècle*, Paris, 1808, t. II, p. 34.

13 Voir la base de données des [registres de la Comédie-Française](#).

14 Voir Michel Noiray, « Quatre rois à la chasse », art. cit., p. 110-111. Collé critique notamment le manque de courage de Sedaine, dont le roi garde l'anonymat et dont l'action se déroule en Angleterre et non en France, en conformité avec la pièce-source.

respective. C'est ainsi par exemple que Favart écrit au comte de Durazzo, quelques jours après la création du *Roi et le fermier*, en lui envoyant le texte de la pièce de Sedaine et en affirmant que les « connaisseurs » auraient attribué à la version de Collé « un titre plus honorable<sup>15</sup> ». Le critique du *Journal des savants* rend le même verdict en avril 1767, après l'impression de la pièce de Collé, dont il propose le compte rendu. En juin 1778, au lendemain d'une reprise de *La Partie de chasse* à la Comédie-Française, le critique du *Mercur de France* évoque de nouveau *Le Roi et le fermier*, en soulignant la différence entre les deux pièces et la difficulté rencontrée : le critique reconnaît surtout à Sedaine le mérite paradoxal d'avoir su « mettre son art à faire valoir la musique ». Pour La Harpe, détracteur de l'œuvre de Sedaine en général, sa pièce, « si inférieure à celle de Collé » tendrait au mélange des genres et ne « pourrait pas [à la différence de celle de Collé] se passer de la musique »<sup>16</sup>.

196

Le dénominateur commun à ces comparaisons est qu'elles se réfèrent toutes ou presque à l'original anglais, sans pourtant formuler aucun jugement négatif. Ce qui n'est pas surprenant dans un contexte où l'imitation représente une pratique poétique et dramaturgique pleinement acceptée et répandue. Comme le souligne Guy Spielmann – qui se sert justement de l'exemple des pièces de Sedaine et Collé –, un auteur dramatique n'est pas, au XVIII<sup>e</sup> siècle, « tenu à l'originalité » ni à « l'innovation absolue », et les inventions téméraires permises dans le roman risquent d'être mal reçues par le public et la critique de théâtre<sup>17</sup>. Un recueil intitulé *Collection d'héroïdes et pièces fugitives* paru en 1769 se borne ainsi, par exemple, à définir les deux pièces françaises comme de « très heureuses imitations » du drame anglais, sans pour autant condamner une pratique dramaturgique admise<sup>18</sup>. Or *The King and the Miller of Mansfield* est elle aussi l'adaptation d'une autre pièce, *El sabio en su retiro y el villano en su rincón* (1670), due au poète et dramaturge espagnol Juan de Matos Frago. Le *dramatic tale* de Dodsley colore en réalité la comédie espagnole par le truchement d'une ancienne *ballad*, *Henry our Royal King would ride a hunting*, précisément republiée en 1723 dans un recueil de ballades<sup>19</sup>. Si la trame de la chanson est très proche de celle

15 Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris, Collin, 1808, t. II, p. 34-36.

16 Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Lefèvre, 1816, t. XI, p. 347-348.

17 Guy Spielmann, « Digestion, recyclage, excrétion : le système dramaturgique de la sphère "privée" sous l'Ancien Régime », dans Florence Magnot-Ogilvy et Martial Poirson (dir.), *Économies du rebut. Poétique et critique du recyclage au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desjonquières, 2012, p. 152.

18 Claude-Joseph Dorat, Charles-Pierre Colardeau et al., *Collection d'héroïdes et pièces fugitives de divers auteurs*, Liège/Leipzig, s.n., 1769, t. VIII, p. 206.

19 *A Collection of old ballads: corrected from the best and most ancient copies. With introductions historical, critical, or humorous*, London, Roberts/Leach, 1723, vol. 1, p. 53-64. Sur les sources

du conte dramatique, l'intrigue amoureuse que l'on retrouve également chez Collé et Sedaine est sans doute reprise de Matos Fragoso, et c'est justement l'existence de cette source espagnole indirecte qui pose problème. Comme la majorité des œuvres à succès de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro* – tel est le titre de la comédie d'après l'*editio princeps* – est une adaptation très libre d'une pièce de Lope de Vega, *El villano en su rincón* (publiée en 1617)<sup>20</sup>, d'où proviennent la seconde partie du titre et l'idée du roi qui rend visite au paysan vertueux. La fable dramatique de Matos, reprise aussi par Dodsley, est organisée en plusieurs « journées », parfois interrompues par des morceaux de musique. Comme le souligne Michel Noiray, l'un des éléments les plus novateurs introduits par Sedaine par rapport à la comédie anglaise, sa source, et par rapport à la version de Collé, consiste en « la volonté d'anoblissement du Tiers État<sup>21</sup> », qui apparaît de manière très évidente dans le dénouement. Il ne s'agit plus de réhabiliter la vertu de la jeune fille, dans la mesure où cette dernière ne s'est jamais vraiment compromise. De la même manière, la grandeur du meunier dépend d'une sorte de noblesse innée, au nom de laquelle il refuse les titres offerts par le roi sans démentir la grandeur de son âme et sans que le monarque en soit offensé<sup>22</sup>.

#### LE ROI ET LE FERMIER ET LE THÉÂTRE ESPAGNOL DE LINGUET

En dépit de ces disparités qui dépendent des modifications apportées par chaque auteur au texte de Dodsley et ne révèlent pas une connaissance directe de la comédie espagnole de la part des deux dramaturges, si l'on compare la comédie de Matos Fragoso aux versions françaises sans connaître l'existence de l'intermédiaire anglais, on est effectivement tenté de voir la « comédie » de Collé et l'opéra-comique de Sedaine comme des adaptations directes de la pièce espagnole, très proche par ailleurs du *King and the Miller* en ce qui concerne le statut des personnages. Il s'agit là d'un lien textuel très faible, d'une source indirecte, bien sûr, voire d'une fausse source, mais la critique de l'époque se sert de ces similitudes pour attaquer Sedaine et Collé<sup>23</sup>. D'une manière générale et notamment dans le contexte du théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle,

populaires anglaises et les histoires italiennes qui ont servi aussi de modèle à Dodsley, voir Olav K. Lundeberg, « The true sources of Robert Dodsley's *The King and the Miller of Mansfield* », *Modern language notes*, n° 39, 1924, p. 394-397; Guy Spielmann, « Digestion, recyclage, excrétion », art. cit., p. 152-163.

20 Voir Lope de Vega, *El villano en su rincón*, éd. Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Castalia, 2010.

21 Michel Noiray, « Quatre rois à la chasse », art. cit., p. 112.

22 Dans les versions espagnole et anglaise, les deux paysans acceptent le présent du roi. Chez Matos Fragoso, la dernière journée se déroule à la cour, où Juan Laborador est invité à s'établir.

23 Voir les exemples français et espagnols cités dans le paragraphe suivant.

où les traductions, les adaptations et les « tradaptations<sup>24</sup> foisonnent », la recherche des sources s'avère parfois une entreprise purement chimérique : l'ensemble textuel constitué par les pièces de Fragoso, Dodsley, Sedaine et Collé en offre un exemple particulièrement complexe, voire confus. Si l'on adopte pourtant une perspective différente, celle de la « tradition » littéraire évoquée par Paul Bénichou dans *L'Écrivain et ses travaux*, on comprend toute l'importance du parcours tortueux du *Roi et le fermier* et de *La Partie de chasse*<sup>25</sup>. Dans ce cas particulier, l'existence prétendue d'un hypotexte espagnol est prise comme prétexte, dans un débat qui dépasse largement la question de l'originalité de leurs pièces et concerne en revanche la question de l'originalité littéraire : les fausses accusations de plagiat envers Collé et Sedaine sont révélatrices d'un débat plus vaste, qui oppose le modèle théâtral espagnol au français.

198

La publication en 1770 des quatre tomes du *Théâtre espagnol* due aux soins de Simon Nicolas Henri Linguet, avocat de renom qui sera guillotiné en 1794, marque en effet un changement radical dans la réception des deux pièces. Sans avoir le mordant du *Shakespeare* de Letourneur (1776-1782)<sup>26</sup>, son *Théâtre espagnol* rejoint souvent les positions de dramaturges réformateurs, et l'épître dédicatoire à l'Académie espagnole révèle, sinon une provocation, du moins une tentative de mise à distance du modèle dramatique national. Selon Linguet, le théâtre du Siècle d'or n'est pas esthétiquement supérieur au théâtre français, mais ce dernier, dont Linguet constate qu'il traverse une sorte de crise, pourrait bien emprunter, à la manière de Corneille, de nouvelles idées chez les Espagnols afin de retrouver son ancien éclat. Linguet va jusqu'à promouvoir un aménagement des unités dramatiques et insiste sur l'importance du théâtre espagnol – souvent mis à l'écart au profit d'une insistance sur la filiation gréco-latine du classicisme française – dans le développement de l'esthétique dramatique nationale. Dans l'avertissement, Linguet présente ainsi sa traduction du *Sabio* de Fragoso parue dans le tome quatrième du *Théâtre espagnol*:

J'ai cru devoir traduire cette pièce dont le fond est absolument le même que celui d'un opéra-comique connu parmi nous, et d'une pièce régulière non moins connue, quoiqu'elle n'ait pas été jouée sur le théâtre de Paris. Les auteurs français ont eu la bonne foi d'avouer qu'ils avaient imité un anglais qu'ils croyaient l'inventeur original de ce sujet : mais l'auteur anglais n'a pas dit qu'il l'avait pris d'un Espagnol. Rien n'est

24 Voir Jean Delisle, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », *Circuit*, n° 12, 1986, p. 3-8.

25 Voir *supra*.

26 Letourneur et ses collaborateurs présentent l'œuvre de Shakespeare comme une sorte de *somme* des idées des dramaturges. Sur la traduction de Letourneur et ses implications dans l'évolution de l'esthétique théâtrale en France, voir Pierre Le Tourneur, *Préface du « Shakespeare traduit de l'anglais »*, éd. Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

cependant si vrai, comme on va le voir : ce sujet est intéressant. Dom Matos Fragozo l'a traité dans le goût de sa nation. On pourra comparer ce diamant brut avec les pierres si bien mises en œuvre par messieurs Sedaine et Collé. Je ne sais si c'est la prévention ordinaire aux traducteurs qui m'aveugle ; mais j'aurais mieux aimé pour eux et pour nous, qu'ils eussent obligation à l'original espagnol, qu'au copiste anglais. Quelque agréables que soient leurs rois chez le paysan, je crois qu'ils auraient pu y paraître plus nobles, et c'est de quoi Matos Fragozo leur aurait donné le modèle<sup>27</sup>.

C'est sur la base des similitudes relevées par Linguet que la critique dramatique accuse Collé et Sedaine d'avoir plagié une pièce espagnole que les deux auteurs ne connaissaient probablement pas. Le *Journal encyclopédique* (décembre 1770), qui avait déjà publié un compte rendu du recueil de Linguet, consacre plusieurs pages au *Sabio* espagnol, dont il relève le mérite en dépit de sa « rusticité ». La traduction de Linguet fait par ailleurs l'objet d'une adaptation montée au Théâtre Français de La Haye le 19 septembre 1782<sup>28</sup>, au moment où l'histoire du prétendu plagiat commençait à prendre des proportions plus vastes<sup>29</sup>. Linguet use ici du *Sabio* pour dénoncer, *via* Sedaine et Collé, le caractère peu novateur du théâtre français, qui ne fait que répéter des formules usées : il confirme ainsi les positions prises dans son « Épître dédicatoire », où il présente la dramaturgie castillane comme le fondement de la « première idée » du théâtre français<sup>30</sup>.

## DE LA FRANCE À L'ESPAGNE

Même si Linguet se borne à constater l'identité du sujet traité, à la suite de la publication de son *Théâtre espagnol*, le bruit de la prétendue source espagnole se répand rapidement ; cette rumeur, qui concerne également *La Partie de chasse* de Collé, prend essentiellement deux directions. D'un côté, des constats impartiaux sont formulés à propos des deux drames, en reprenant justement le discours de Linguet et en l'atténuant. C'est le cas par exemple dans les *Anecdotes dramatiques* :

27 Simon-Nicolas-Henri Linguet, *Théâtre espagnol*, Paris, de Hansy, 1770, t. 4, p. 3-4. L'œuvre de Linguet s'inscrit dans la lignée inaugurée par Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, [Amsterdam], s.n., 1738.

28 Voir *Le Sage dans sa retraite, comédie en 5 actes et en prose, mêlée d'ariettes. Traduit de l'espagnol (de dom Juan Fragozo) par M. Linguet. Mis au théâtre français par M. Dalainval, musique de M. Grétry*, La Haye, H. Constapel, 1782. Exemplaire consulté : BnF 8-YTH-15995.

29 Voir les exemples cités *infra*.

30 Simon-Nicolas-Henri Linguet, *Théâtre espagnol*, *op. cit.*, t. 1, p. 111.

*Le Sage dans sa Retraite*, pièce espagnole, peu connue en France, est exactement le même sujet que *Le Roi et le fermier* de M. Sedaine, et *La Partie de chasse de Henri IV* de M. Collé. Les deux auteurs français avaient déclaré qu'ils en étaient redevables à un Anglais; mais ce dernier n'avait pas eu la même bonne foi; car il se trouve que c'est un Espagnol, Don Juan de Mato Fragoso, qui est l'auteur original<sup>31</sup>.

De l'autre, les détracteurs du modèle théâtral français, notamment en contexte espagnol, se servent de la source indirecte signalée par Linguet, où même la critique moderne a vu souvent l'hypotexte utilisé par Dodsley<sup>32</sup>, comme un moyen de promotion du théâtre national. Dans le compte rendu de la traduction intégrale des *Principes de littérature* de l'abbé Batteux par Garcia de Arrieta, paru dans le volume 30 du *Memorial literario* de 1803, le critique du périodique espagnol propose une synthèse de certains passages de la traduction concernant notamment le rapport du théâtre français au théâtre espagnol, où *La Partie de chasse* est présentée comme une simple « copie<sup>33</sup> ».

Si on se reporte à l'intégralité du passage dans la traduction de l'œuvre de Batteux publiée par Garcia Arrieta entre 1797 et 1805<sup>34</sup>, on s'aperçoit effectivement que Sedaine n'est pas épargné par le critique :

Jusqu'au siècle présent pendant lequel déprécier les génies espagnols est devenu une mode, tout en désirant présenter notre théâtre sous les traits ridicules, les poètes français ont sans honte montré sur la scène des comédies espagnoles habillées à la française afin de passer pour des hommes de génie. *La Partie de chasse d'Henri IV* de M. Collé, *Le Roi et le fermier* de M. Sedaine, sont des copies du *Sabio en su retiro* de Don Juan Matos Fragoso<sup>35</sup>.

31 Jean-Marie-Bernard Clément, Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. 2, p. 462.

32 Voir Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris: répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 398; Guy Spielmann, « Digestion, recyclage, excrétion », art. cit., p. 154.

33 « *La Partie de chasse d'Henri IV* [...] es Copia del *Sabio en su retiro* de Don Juan Matos Fragoso », *Memorial literario*, n° 30, 1803, p. 83.

34 Sur cette traduction, dédiée au prince de Castille et publiée dans un format précieux auprès d'un imprimeur de prestige, voir Inmaculada Urzainqui, « Batteux español », dans Francisco Lafarga (dir.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 239-260.

35 « *Hasta en el presente siglo en que tanto se ha despreciado por moda á los ingenios Españoles, queriendo hacer ridiculo nuestro teatro, á trueque de pasar por hombre de talento, no se avergüenzan los Poetas Franceses de sacar al teatro las Comedias Españolas, vestidas á la Francesa. La Partie de chasse d'Henri IV, del Señor Collé, Le Roy et le fermier, de Mr. Sedaine, son copias de el Sabio en su retiro de Don Juan Matos Fragoso* » (Charles Batteux, *Principios filosoficos de la literatura ó Curso*



Le texte rend plus explicite le jugement de Linguet, pour qui la pièce espagnole était supérieure à la version anglaise, mais non à celles de Sedaine et Collé.

On cherchera en vain chez Batteux la version originale des *Observaciones apologeticas sobre la antigua comedia espanola* – *Observations apologetiques sur l'ancienne comédie espagnole* –, qui sont justement un ajout de Garcia Arrieta au texte français, dont les revendications sont reprises par le compte rendu du *Memorial* de 1803 évoqué plus haut. Dans le jeu de références entre le périodique et les *Observaciones*, l'autorité de Batteux est utilisée pour confirmer la filiation de la pièce de Sedaine, même si le texte en question n'est pas sorti de la plume du critique français : une fausse autorité est ainsi convoquée pour valider une fausse source, et cette conviction ne cesse d'influencer la réception de la pièce en Espagne.

Cette falsification de Garcia Arrieta montre bien la volonté du critique de promouvoir la comédie nationale et d'attaquer la dramaturgie française en attribuant à Batteux de fausses affirmations et en le présentant ainsi comme le défenseur de la comédie espagnole. La nécessité de citer une autorité critique est liée aux proportions du débat, dont on trouve déjà trace dans *La Storia critica de' teatri antichi e moderni* de Pietro Napoli Signorelli, composée pendant que celui-ci se trouvait à Madrid :

*La Partie de chasse d'Henri IV* de M. Collé et *Le Roi et le fermier* de M. Sedaine furent tirés d'un drame d'un auteur anglais ; celui-ci l'avait tiré, sans en dire mot, d'une comédie espagnole de Juan de Matos de Frago, intitulée *Le Sage dans sa retraite*. Comme le montre l'avocat Linguet dans son *Théâtre espagnol traduit* et imprimé à Paris en 1771, l'original est supérieur aux trois copies évoquées<sup>36</sup>.

Signorelli nie donc la filiation directe, mais affirme en citant Linguet que la version espagnole serait supérieure aux françaises. Les positions de Signorelli s'insèrent dans un débat national animé également par la présence d'Espagnols émigrés, dont la mobilité contribue à l'ouverture européenne de la querelle. C'est en effet Francisco Javier Lampillas – jésuite espagnol exilé à Ferrare – qui envenime l'affaire avant que Garcia Arrieta et le *Memorial literario* ne durcissent le débat en reprenant ses arguments. Lampillas publie en italien, en 1778, son *Saggio storico-apologetico della*

*razonado de bellas letras y de bellas artes*, trad. Agustín Garcia de Arrieta, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1799, t. III, p. 183).

36 « *La Partie de chasse d'Henri IV del Signor Collé, e Le Roi et le fermier di M. Sedaine, furono tratti da un dramma di un autore inglese ; e costui lo tolse, senza farne motto, da una commedia spagnuola di D. Juan de Mathos de Frago, intitolata Il Savio nel suo Ritiro, la quale, come prova l'avvocato Linguet nel suo Teatro Spagnuolo tradotto in Francese e stampato in Parigi nel 1771, è superiore alle cennate tre copie* » (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli nella stamperia Simoniana, 1777, t. III, p. 382n).

*letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani* – en réponse à la *Storia della letteratura italiana* de Girolamo Tiraboschi (1772-1782) et plus encore au *Risorgimento d'Italia negli studi* que l'abbé Saverio Bettinelli était en train de préparer<sup>37</sup> – qui sera traduit une dizaine d'années plus tard en espagnol<sup>38</sup>. Le sujet de la querelle concernait le problème de l'originalité et de l'imitation : Bettinelli et Signorelli soutenaient que la plupart des chefs-d'œuvre dramatiques français étaient des imitations de pièces italiennes, alors que Lampillas accordait ce mérite à l'Espagne<sup>39</sup>. C'est justement au sein de cette démonstration que les œuvres de Sedaine et Collé sont mentionnées par Lampillas, qui cite encore le passage de Linguet déjà évoqué :

Même dans notre siècle éclairé, où l'on juge que mépriser les génies espagnols est un signe de bon goût et où ridiculiser notre théâtre signifie se placer au-dessus des jugements de la populace, les poètes français n'ont pas honte de faire paraître sur leur théâtre les comédies espagnoles déguisées à la française. *La Partie de chasse d'Henri IV* de M. Collé et *Le Roi et le fermier* de M. Sedaine sont des copies de la comédie *El sabio en su retiro* de D. Giovanni Matos de Frago<sup>40</sup>.

Modèle indirect, faux hypotexte, peu importe : les attaques que subissent Sedaine et Collé à la suite de la publication du *Théâtre espagnol* de Linguet font tant et si bien que la fausse source textuelle insère les deux pièces dans le vaste débat qui oppose

37 La polémique acharnée se poursuit aussi par voie épistolaire et établit une rivalité entre les littératures espagnole et italienne. Je me borne ici à évoquer les textes publiés les plus accessibles au lectorat de l'époque, qui alimentent ainsi le débat au niveau européen, et dans lesquels les œuvres de Sedaine et Collé sont mentionnées de manière explicite. Sur la portée de ce débat, voir notamment Maurizio Fabbri, « No sólo polémicas. La difusión de la cultura española en la Italia de la Ilustración », dans José Checa Beltrán (dir.), *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012, p. 139-157.

38 Francisco Javier Lampillas, *Ensayo historico-apologetico de la literatura espanola*, trad. Doña Josefa Amar y Borbon, Madrid, en la imprenta de Don Pedro Marin, 1789.

39 Les réflexions critiques suivent une production importante de traductions ou adaptations italiennes du théâtre espagnol du Siècle d'or, dont la préoccupation était tout d'abord la réussite auprès du public-cible au détriment de l'exactitude philologique. Voir, à sujet, Maria Grazia Profeti, « La recepción del teatro áureo en Italia », dans *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea Editrice, 2002, p. 11-34 et Roberta Alviti, Debora Vaccari, « Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura », dans Christophe Couderc et Marcela Trambaioli (dir.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Fracia, siglos 16.18.)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2017, p. 187-211.

40 « Anche nel nostro secolo illuminato, in cui si crede un articolo di buon gusto il dispregiare gl'ingegni Spagnuoli ed il mettere in ridicolo il nostro Teatro si stima un pensare sopra il volgo, non si vergognano i Poeti francesi di far comparire sul loro Teatro le commedie Spagnuole travestite alla Francese. La Partie de chasse d'Henri IV del Sig. Collé e Le Roi et le fermier di M. Sedaine sono copie della commedia El sabio en su retiro di D. Giovanni Mathos de Frago. » (Francisco Javier Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, Genova, presso Felice Repetto, parte II, t. IV, 1778, p. 382.)

modèle français et modèle espagnol, tout en suscitant auprès des lecteurs espagnols une curiosité confirmée par des adaptations ultérieures. C'est justement en Espagne, dont la critique nationaliste exploite le plus l'accusation de plagiat, que *La Partie de chasse* et *Le Roi et le fermier* trouvent une nouvelle vie scénique, dans ce même tournant du siècle qui les avait si mal accueillies. Parmi diverses adaptations dramatiques, musicales ou non, Ramon de la Cruz compose vers 1782 *La Molinera espantada* (« la meunière épouvantée »), avec la musique originale en *tonadillas* de Pablo Esteve. Dans cette pièce nouvelle, l'auteur utilise la structure dramaturgique et diégétique de la pièce de Sedaine, en y mêlant des éléments empruntés à *La Partie de chasse*, *The King and the Miller* et, pour ce qui concerne le ton comique dominant, à *El sabio en su retiro* de Matos Fragoso<sup>41</sup>.

José Checa Beltrán et Inmaculada Urzainqui insistent sur la nature complexe de la circulation des modèles littéraires français en Espagne, déterminée tour à tour par l'ouverture aux dramaturgies étrangères et par leur refus catégorique, les positions nationalistes se faisant plus marquées à la fin du siècle, lorsque les auteurs espagnols réguliers sont désignés de plus en plus souvent par le terme péjoratif *afrancesados*, « francisés »<sup>42</sup>. Les travaux d'histoire et de théorie de la traduction réalisés par l'école de Tel-Aviv s'appuient largement sur la notion de « *polysystem* » pour décrire et expliquer le rapport entre littérature nationale et littérature traduite au sein d'un univers culturel donné. Ce dernier est formé d'éléments multiples, où se jouent des rapports de force entre différentes strates, entre différents « systèmes » concurrents. Même lorsqu'elle est traduite ou adaptée, la littérature étrangère est souvent mise à la marge du polysystème de cultures « fortes », alors qu'elle tend à s'imposer dans les cultures « faibles », « jeunes » ou bien « en crise ». C'est à ce moment que la littérature étrangère tend à envahir, d'une manière presque physiologique, l'espace laissé vacant par la littérature nationale, pour en combler les lacunes<sup>43</sup>. Comme le souligne Maria Grazia

41 Voir Ivy Lilian McClelland, *'Pathos' dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Liverpool, Liverpool UP, 1998, p. 145-147; Guillermo Carnero, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 59-60. Guy Spielmann signale également une autre réécriture espagnole, la dernière sans doute, il s'agit de *La Cacería real* de 1854, comédie musicale due aux soins de Antonio García Gutiérrez et Emilio Arrieta (« Digestion, recyclage, excréation », art. cit., p. 154-155).

42 Voir José Checa Beltrán, « El influjo francés en la poética neoclásica española », dans Patrizia Garelli et Giovanni Marchetti (dir.), « *Un hombre de bien* »: *saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 259-268; Inmaculada Urzainqui, « Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros », dans Francisco Lafarga (dir.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1997, p. 15-59.

43 Voir Itamar Even-Zohar, *Polysystem studies*, Durham, Duke UP, 1990, *passim*.

Profeti, l'Espagne du siècle des Lumières est un pays qui cherche une reconnaissance littéraire en Europe, en s'appuyant souvent sur la gloire du Siècle d'or et sur la mise en valeur de la tradition nationale<sup>44</sup> : l'insistance sur la supériorité du modèle espagnol au détriment du modèle dramaturgique français est donc probablement l'effet d'une volonté générale de réhabilitation du modèle national, de réponse interne à une sorte de crise esthétique. En France, la promotion du modèle espagnol est en revanche une stratégie de mise à distance du modèle classique : elle s'insère dans le mouvement plus large des débats sur les genres théâtraux et sur leur réforme, dans lequel les attaques contre Collé et Sedaine deviennent essentiellement des prétextes. C'est au regard de ces tensions qu'il faut repenser la fausse identification de la source et les accusations de plagiat portées à l'encontre de Sedaine et Collé : les deux auteurs ne sont pas les vraies cibles de la critique, mais leurs pièces deviennent le symbole d'une hégémonie dramaturgique et esthétique qu'il s'agit de remettre en question.

204

---

<sup>44</sup> Maria Grazia Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, *passim*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources littéraires

*A Collection of old ballads: corrected from the best and most ancient copies. With introductions historical, critical, or humorous*, London, Roberts/Leach, 1723.

BATTEUX, Charles, *Principios filosoficos de la literatura ó Curso razonado de bellas letras y de bellas artes*, trad. Agustín Garcia de Arrieta, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1799.

CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard, LA PORTE, Joseph de, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 2 vol.

COLLÉ, Charles, *Le Roi et le meunier*, dans Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du Théâtre anglais*, Londres/Paris, Prault, 1756.

—, *Journal et mémoires [...] sur les hommes de lettres [...]*, éd. Antoine Barbier et Honoré Bonhomme Paris, Didot, 1868, 3 vol.

DORAT, Claude-Joseph, COLARDEAU, Charles-Pierre et al., *Collection d'héroïdes et pièces fugitives de divers auteurs*, Liège/Leipzig, s.n., 1769.

FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotes*, Paris, Collin, 1808, 3 vol.

GOLDONI, Carlo, *Mémoires*, Paris, Baudouin Frères, 1822.

LA HARPE, Jean-François de, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Lefèvre, 1816, 15 vol.

LAMPILLAS, Francisco Javier, *Ensayo historico-apologetico de la literatura espanola*, trad. Doña Josefa Amar y Borbon, Madrid, en la imprenta de Don Pedro Marin, 1789.

LAMPILLAS, Francisco Javier, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, Genova, presso Felice Repetto, 1778.

LINGUET, Simon-Nicolas-Henri, *Théâtre espagnol*, Paris, de Hansy, 1770, 4 vol.

MATOS FRAGOSO, Juan de, *Le Sage dans sa retraite, comédie en 5 actes et en prose, mêlée d'ariettes. Traduit de l'espagnol par M. Linguet. Mis au théâtre français par M. Dalainval, musique de M. Grétry*, La Haye, H. Constapel, 1782.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni libri 3*, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1777.

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *Anecdotes secrètes du dix-huitième siècle*, Paris, Collin, 1808, 2 vol.

PATU, Claude-Pierre, *Choix de petites pièces du Théâtre anglais*, Londres/Paris, Prault, 1756, 2 vol.

SEDAINE, Michel-Jean, *Le Roi et le fermier*, Paris, Claude Hérisant, 1762.

VEGA, Lope de, *El villano en su rincón*, éd. Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Castalia, 2010.

## Études

ALVITI, Roberta, VACCARI, Debora, « Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura », dans Christophe Couderc et Marcela Trambaioli (dir.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Fracia, siglos 16.18.)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2017, p. 187-211.

BÉNICHOU, Paul, *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, J. Corti, 1967.

CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

CHECA BELTRÁN, José, « El influjo francés en la poética neoclásica española », dans Patrizia Garelli et Giovanni Marchetti (dir.), « *Un hombre de bien* »: *saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 259-268.

DELISLE, Jean, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », *Circuit*, n° 12, 1986, p. 3-8.

206 EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polysystem studies*, Durham, Duke UP, 1990.

FABBRI, Maurizio, « No sólo polémicas. La difusión de la cultura española en la Italia de la Ilustración », dans José Checa Beltrán (dir.), *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012, p. 139-157.

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<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 257-267.

LUNDEBERG, Olav K., « The true sources of Robert Dodsley's *The King and the Miller of Mansfield* », *Modern language notes*, n° 39, 1924, p. 394-397.

MCCLELLAND, Ivy Lilian, « *Pathos* » dramático en el teatro español de 1750 a 1808, Liverpool, Liverpool UP, 1998, 2 vol.

NOIRAY, Michel, « Quatre rois à la chasse : Dodsley, Collé, Sedaine, Goldoni », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 97-118.

PENDLE, Karin, « L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 94-97.

PROFETI, Maria Grazia, « La recepción del teatro áureo en Italia », dans *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea Editrice, 2002, p. 11-34.

—, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea Editrice, 2009.

SCHANG, Marie-Cécile, *Pour une dramaturgie de la comédie mêlée d'ariettes (1750-1810)*, thèse sous la dir. de Pierre Frantz et de Raphaëlle Legrand, Université Paris-Sorbonne, 2017.

SPIELMANN, Guy, « Digestion, recyclage, excrétion : le système dramaturgique de la sphère "privée" sous l'Ancien Régime », dans Florence Magnot-Ogilvy et Martial Poirson (dir.), *Économies du rebut. Poétique et critique du recyclage au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desjonquières, 2012, p. 152-163.

- URZAINQUI, Inmaculada, « Batteux español », dans Francisco Lafarga (dir.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 239-260.
- , « Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros », dans Francisco Lafarga (dir.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1997, p. 15-59.
- WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

Vincenzo De Santis enseigne la littérature française à l'université de Salerne. Il est docteur des universités de Milan et Sorbonne Université. Ses domaines de recherche sont le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle et les rapports entre théâtre et politique sous la Révolution et l'Empire. Il s'occupe également de stylistique, de traductologie et d'écotique théâtrales.

**Résumé:** *Le Roi et le fermier* de Sedaine, tout comme *La Partie de chasse* de Collé, est une réécriture d'une pièce anglaise, *The King and the Miller of Mansfield* (1736) de Dodsley. Cette dernière, traduite en français en 1756, est inspirée par une chanson populaire mais surtout par une autre pièce, *El sabio en su retiro y el villano en su rincón* (1670) du dramaturge espagnol Juan de Matos Fragoso, traduite en français seulement

208

au début des années 1770. Cet article analyse la réception espagnole des pièces de Sedaine et Collé et les insère dans le débat esthétique opposant le modèle théâtral français à l'espagnol.

**Mots-clés:** Sedaine; Collé; Dodsley; Matos Fragoso; traduction; théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle; intertextualité; réception critique européenne

**Abstract:** Just like Collé's *La Partie de chasse*, Sedaine's *Le Roi et le fermier* is a French rewriting of an English drama by Dodsley, *The King and the Miller of Mansfield* (1736). Dodsley's play, translated into French in 1736, is inspired by a popular song and based on a Spanish play, *El sabio en su retiro y el villano en su rincón* (1670) by Juan de Matos Fragoso, translated into French in the early 1770's. Considering Dodsley's mediation, this article analyses the Spanish reception of the French plays with respect to the aesthetical debate opposing French and Spanish theatrical models.

**Keywords:** Sedaine; Collé; Dodsley; Matos Fragoso; translation; 18<sup>th</sup> century French drama; intertextuality; European critical reception



« DEUX COLLÈGUES EN LITTÉRATURE » :  
SEDAINE ET BEAUMARCHAIS

Virginie Yvernault

L'idée que l'œuvre de Sedaine aurait servi de source au *Barbier de Séville* et au *Mariage de Figaro* n'est pas neuve. Beaumarchais lui-même s'en est moqué au moyen d'une anecdote piquante qui figure dans la « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* ». À un « amateur » qui aurait trouvé que sa comédie ressemblait fort à celle de Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout*<sup>1</sup>, le dramaturge aurait rétorqué :

— Ressembler, Monsieur? Je soutiens que ma pièce est *On ne s'avise jamais de tout* lui-même.

— Et comment cela?

— C'est qu'on ne s'était pas encore avisé de ma pièce.

L'amateur resta court et l'on rit d'autant plus que celui-là qui me reprochait *On ne s'avise jamais de tout* est un homme qui ne s'est jamais avisé de rien<sup>2</sup>.

Cette repartie spirituelle, qui détourne par un jeu de mots astucieux la question de la dette supposée à l'égard de Sedaine, n'en est pas moins une tentative de justification de la part d'un auteur forcé de contrer les trop nombreuses attaques qu'il subit et dont les textes préficiels portent la trace. Pourtant, cette saillie dénote moins la répugnance de Beaumarchais à avouer l'influence embarrassante d'un concurrent dont il souhaiterait se démarquer que l'exaspération profonde qui anime le dramaturge contre les critiques, pour la plupart ses adversaires. En effet, les pratiques théâtrales du XVIII<sup>e</sup> siècle admettent parfaitement les principes d'adaptation et d'imitation. Beaumarchais, cela va sans dire, constitue lui-même une source d'inspiration de premier ordre pour nombre de dramaturges et de compositeurs.

Qu'ils soient avoués ou non, les emprunts n'entrent nullement en contradiction avec la notion d'originalité, qui acquiert progressivement une valeur positive dans

1 Opéra-comique en un acte, musique de Monsigny, joué sur le théâtre de la Foire Saint-Laurent le 14 septembre 1761.

2 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 282.

les textes théoriques et critiques de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Le rapport que Beaumarchais, lui-même l'un des promoteurs de l'idée d'originalité, entretient avec Sedaine illustre à bien des égards cet apparent paradoxe. Bien qu'il multiplie les revendications d'indépendance par vanité ou par nécessité, comme son Figaro, et qu'il cultive, avec délices, une esthétique du bizarre<sup>4</sup>, Beaumarchais sait admirablement faire siennes les modes et les tendances de son époque, s'ajuster aux goûts du public et repérer les situations ou les astuces dramaturgiques qui plaisent aux spectateurs. De telles pratiques ressortissent à une logique qu'il n'est probablement pas abusif de qualifier d'opportuniste, mélange de stratégies publicitaires et commerciales et de préoccupations esthétiques. Cet opportunisme esthétique peut conduire à des emprunts ou à des reprises de provenances diverses, dont les enjeux ne se recoupent pas toujours. Ainsi la référence à Sedaine a-t-elle le plus souvent une fonction propre qui la distingue des autres références utilisées par Beaumarchais. Ce dernier considère Sedaine davantage comme un allié, un « collègue en littérature » que comme un modèle, à l'instar d'un Diderot, qu'il porte au pinacle, ou même, dans des proportions plus modestes, d'un Molière.

Peu ou prou, les diverses modalités de la présence de Sedaine dans l'œuvre de Beaumarchais, qu'il s'agisse de vagues réminiscences, d'allusions transparentes, de citations explicites ou bien de reprises de situations dramatiques particulières, mettent en jeu la notion d'intertextualité, complexe et polémique à plus d'un titre<sup>5</sup>. Mais dans le même temps, elles la dépassent, attendu qu'elles ont partie liée avec les pratiques d'imitation, de réécriture, d'adaptation et de transposition qui caractérisent la production théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle. En conséquence, le but ne sera pas ici de déterminer dans quelle mesure Sedaine a inspiré ou influencé Beaumarchais, une semblable approche n'étant pas à même de rendre compte des enjeux spécifiques des pratiques dramaturgiques beaumarchaisiennes, mais de voir comment les renvois aux pièces de Sedaine instituent ce dernier comme associé et collaborateur. C'est par ce biais qu'il faut interroger les liens étroits qui unissent les deux hommes et qui ont la vertu de relativiser l'isolement de Beaumarchais au sein du champ littéraire. Seront ainsi examinés les différents usages de la référence à Sedaine sous la plume de Beaumarchais

3 Voir, à ce sujet, Roland Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 ; Jean-Alexandre Perras, « L'autre du génie : valeurs et usages du bizarre », *Littérature*, n° 169, mars 2013, p. 43-57.

4 Voir le développement que nous consacrons à l'esthétique du bizarre dans notre ouvrage, *Figaromania, Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hermann, 2020.

5 Seul l'intertexte compris comme référence convoquée délibérément par l'auteur sera pris en compte dans cette enquête.

afin d'en déterminer la valeur et les significations. Dans quelle mesure celle-ci éclaire-t-elle l'esthétique du drame que défend Beaumarchais ? Que révèle-t-elle de la manière dont Sedaine est perçu et par ses pairs et par le public ? Il convient, en premier lieu, d'évoquer la relation féconde qui, dans les années 1770, se noue entre Sedaine et Beaumarchais, même si le couple d'auteurs offre à l'analyse deux modèles opposés de réussite dramatique, avant de prêter l'oreille, dans l'œuvre de Beaumarchais, aux échos à celle de Sedaine : ceux-ci s'inscrivent dans une stratégie référentielle déterminée ayant partie liée avec la réflexion esthétique et théorique de Beaumarchais.

## DEUX MODÈLES DE RÉUSSITE THÉÂTRALE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Quoique les trajectoires respectives de Sedaine et de Beaumarchais diffèrent sensiblement, les critiques de la Troisième République<sup>6</sup> se sont plu à faire ressortir les origines modestes du premier (son père est maître maçon architecte) comme du second (fils d'horloger). Si le succès de Sedaine, plus âgé, précède celui du père de Figaro d'une bonne dizaine d'années, il emprunte, pour l'essentiel, une voie conventionnelle : élu à l'Académie en 1786, Sedaine est bien intégré à l'espace littéraire de cette seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout au contraire, Beaumarchais demeure constamment et volontairement à la marge<sup>7</sup>, soucieux d'accumuler les provocations en tout genre avec une aisance, voire une arrogance que seule sa fortune personnelle lui autorise, au grand dam de ses confrères, jaloux de ses triomphes mondains et littéraires. Aussi la bienveillance de Sedaine à l'égard de ce roturier aux allures de petit-maître mérite-t-elle d'être soulignée car elle n'est pas chose fréquente.

Au travers des figures de Sedaine et de Beaumarchais, ce sont en réalité deux modèles de réussite théâtrale qui s'esquissent, l'un impliquant la notoriété et la reconnaissance académique, l'autre la célébrité et les déconvenues qui l'accompagnent. Cette ligne de partage ne signifie pas que le public néglige Sedaine : ses pièces attirent au contraire tant de spectateurs que lors de la saison 1765-1766, 11 des 28 premières représentations

6 Georges d'Heylli et Louis Moland, éditeurs de Sedaine (et de Beaumarchais). Voir Michel-Jean Sedaine, *Théâtre*, éd. Georges d'Heylli, Paris, Librairie générale, 1877 ; Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. Georges d'Heylli, Fernand de Marescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869-1871.

7 Gregory Brown propose même de définir Beaumarchais comme un « *established outsider* », un concept qu'il emprunte à Norbert Elias, lequel s'en sert à propos de la contradiction insurmontable qui habite Mozart, partagé entre la civilité dont il doit faire preuve et l'indépendance à laquelle il aspire. Voir Gregory Brown, *A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia UP, 2005 ; et Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 56.

du *Philosophe sans le savoir* rapportent plus de 2000 livres à la Comédie-Française<sup>8</sup>. Si ce succès reste à l'évidence très inférieur à celui du *Mariage de Figaro* (sur les 72 représentations de la première saison, une seule affiche une recette inférieure à 2 000 livres), une comparaison avec celui du *Barbier de Séville*, plus modeste, peut s'avérer instructive, étant donné que la recette moyenne des 16 représentations de la première saison s'élève à 1794 livres. Incontestablement, Sedaine est un auteur qui plaît : « Si quelques cris devaient seuls décider du prix d'un ouvrage dramatique, il n'est peut-être aucune pièce de M. Sedaine qui ne dût l'emporter sur tous les chefs-d'œuvre de Voltaire et de Racine<sup>9</sup> », écrit avec enthousiasme le rédacteur de la *Correspondance littéraire*. S'il est parvenu à s'imposer sur les planches, Sedaine n'est pas recherché pour autre chose que pour son activité principale d'auteur dramatique, au contraire de Beaumarchais dont la vie d'aventure et de scandale suscite autant l'intérêt et la curiosité du public que son œuvre théâtrale : c'est là la définition même de la célébrité<sup>10</sup>.

212

Ces itinéraires particuliers, dont se dessinent ici les contours, n'empêchent aucunement les deux hommes de s'apprécier mutuellement. Lorsqu'en 1777, Beaumarchais décide de rassembler autour de lui un bataillon de dramaturges afin d'obtenir des Comédiens-Français la reconnaissance des droits des auteurs dramatiques, il compte tout naturellement sur le soutien de Sedaine. L'auteur du *Philosophe sans le savoir* bénéficie à la fois de la faveur du public et de la considération de ses confrères, laquelle se matérialise par une affiliation institutionnelle à l'Académie royale d'architecture. Les deux hommes ont déjà échangé plusieurs lettres exprimant leur déception et leur mécontentement vis-à-vis du comportement des Comédiens<sup>11</sup>. En fin de compte, Sedaine sera l'un des plus sûrs alliés de Beaumarchais dans cette entreprise délicate, dont le but n'est autre que de parvenir à établir un nouveau règlement de la Comédie-Française, moins défavorable aux auteurs dramatiques. De concert avec Marmontel, il est notamment l'un des deux présidents adjoints du bureau de législation dramatique qui est créé.

8 Voir la base de données des *Registres de la Comédie-Française* (RCF). Agathe Sanjuan estime que le seuil de rentabilité d'un spectacle était environ de 400 livres ; à partir de 1000 livres, la représentation pouvait être considérée comme un succès (« *Parcours des registres journaliers – La rentabilité des représentations en 1741-1742* », <https://www.cfregisters.org>, mis en ligne en octobre 2014).

9 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister *etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. XI, p. 262.

10 C'est la définition qu'en donne Antoine Lilti dans son ouvrage sur les *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 13.

11 Voir, à ce propos, Gregory Brown, *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775-1793 : Beaumarchais, the Society des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 20.

Toutefois, les rapports entre Sedaine et Beaumarchais ne se bornent pas à cette collaboration d'ordre professionnel et leur correspondance, quoique très épisodique, porte la trace d'une indéniable complicité, Sedaine jouant parfois le rôle d'un mentor, n'hésitant pas à prodiguer ses conseils, par exemple au sujet du *Mariage de Figaro*. Après avoir assisté, en septembre 1781, à l'une des nombreuses lectures privées que Beaumarchais donne de sa *Folle Journée*, Sedaine recommande à son imprudent ami de supprimer quelques expressions de mauvais goût et surtout de rendre plus décent le comportement de la comtesse. Selon toute probabilité, celle-ci se retrouvait seule sur scène avec Chérubin durant quelques instants, ce qui n'est pas le cas dans la version qui a été représentée pour la première fois à la Comédie-Française. Beaumarchais semble avoir suivi le conseil de son ami. La lettre fameuse de Sedaine, si fréquemment citée ou reproduite, intéresse au premier chef la critique puisqu'elle fait état d'une version antérieure de la comédie :

Mon cher collègue en littérature et cher frère en Apollon, je vous remercie de tout le plaisir que vous m'avez fait hier [...]. J'ai trouvé quelques mots, quelques phrases d'un ton hasardé comme « franc maraud », « franc mari », « aux Ursulines », « au lieu de retraite forcée », etc., mais l'ouvrage est charmant, divertissant, plein de sel, de goût et d'une philosophie en Polichinelle à faire étouffer de rire, et depuis feu Rabelais, de joviale mémoire, rien qui puisse mieux distraire de leurs maux les pauvres vérolés. Je crains qu'on ne puisse supporter sur la scène cette charmante et facile comtesse que l'imagination au sortir du cabinet voit encore toute barbouillée de f... ; mais il n'est rien qu'on ne fasse passer avec des distractions de l'objet principal<sup>12</sup>.

Il est d'autant plus intéressant de relever l'appellation « collègue en littérature » que le substantif *collègue* n'est pas d'usage fréquent au XVIII<sup>e</sup> siècle : loin de constituer un strict équivalent de *confrère*, il signale une appartenance commune à un groupe restreint. Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire* de l'abbé Féraud : « Ce mot de *Collègue* se dit de ceux qui sont en petit nombre, comme celui de *Confrère*, de ceux qui sont d'une compagnie nombreuse<sup>13</sup> ». Le terme connote donc une certaine familiarité tout en supposant la poursuite d'un but ou d'un projet communs. Or dans une lettre antérieure, datée du 5 octobre 1779, où Sedaine s'adresse déjà à son « cher collègue » Beaumarchais, l'épistolier recourt abondamment à la première personne du pluriel

12 Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 1366-1367. Cette lettre a été publiée pour la première fois par Eugène Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres : précis de sa vie et histoire de son esprit, d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1887, p. 82-83.

13 Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, J. Mossy père et fils, 1787, t. 1, p. 475.

pour évoquer leur lutte commune contre les comédiens (« notre entreprise » ; « nous les battons, ou pour mieux dire, vous les battrerez [sic]<sup>14</sup> »).

## DU COMIQUE ET DU SÉRIEUX :

### LES AMBIVALENCES DE LA PRÉSENCE DE SEDAINE DANS LE THÉÂTRE DE BEAUMARCHAIS

*Le Philosophe sans le savoir*, qui porte la mention de « comédie » quand il possède aussi les caractéristiques d'un drame intéressant et pathétique, avait été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme par Diderot, qui raconte l'anecdote suivante dans son *Paradoxe sur le comédien* :

Sedaine donne *Le Philosophe sans le savoir*. Je m'intéressais plus vivement que lui au succès de la pièce [...]. *Le Philosophe sans le savoir* chancelle à la première, à la seconde représentation, et j'en suis affligé ; à la troisième il va aux nues, et j'en suis transporté de joie. Le lendemain matin, je me jette dans un fiacre, je cours après Sedaine ; c'était en hiver, il faisait le froid le plus rigoureux ; je vais partout où j'espère le trouver. J'apprends qu'il est au fond du faubourg Saint-Antoine, je m'y fais conduire. Je l'aborde ; je jette mes bras autour de son cou ; la voix me manque, et les larmes me coulent le long des joues. Voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine, immobile et froid, me regarde et me dit : « Ah ! monsieur Diderot, que vous êtes beau ! » Voilà l'observateur et l'homme de génie<sup>15</sup>.

Cet engouement narré avec sensibilité met la critique face à une singulière équation, qui peut être résumée en ces termes : Diderot admire Sedaine ; or Beaumarchais admire Diderot ; donc se référer à Sedaine est une manière d'hommage implicite à Diderot.

Aussi Sedaine a-t-il naturellement sa place dans la défense et illustration du drame que constitue l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* qui fait office de préface à *Eugénie*, la première pièce de Beaumarchais donnée à la Comédie-Française. Militante, la référence à Sedaine sert de support à l'affirmation de la pleine légitimité d'un genre nouveau qui a déjà ses succès théâtraux. C'est à ce titre que *Le Philosophe sans le savoir* figure aux côtés de titres de pièces exemplaires, œuvres de Voltaire, Nivelles de La Chaussée et Mme de Graffigny :

[P]lusieurs scènes de *L'Enfant prodigue*, *Nanine* tout entière, *Mélanide*, *Cénie*, *Le Père de famille*, *L'Écossaise*, *Le Philosophe sans le savoir*, ont déjà fait connaître de quelles beautés

14 Voir Gunnar et Mavis von Proschwitz, *Beaumarchais et le Courier de l'Europe*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, t. I, p. 547.

15 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 71-72.

le genre dramatique sérieux est susceptible, et nous ont accoutumés à nous plaire à la peinture touchante d'un malheur domestique, d'autant plus puissante sur nos cœurs qu'il semble nous menacer de plus près<sup>16</sup>.

Un peu plus loin dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, c'est encore à l'aide du *Philosophe sans le savoir* que Beaumarchais illustre son propos – à savoir que le drame exige un « style simple, sans fleurs ni guirlandes » et que le spectateur doit être transporté « loin des coulisses », sans percevoir les acteurs derrière les personnages, l'accroissement de l'illusion théâtrale ayant pour corollaire l'intensification des émotions :

C'est dans le salon de Vanderk que j'ai tout à fait perdu de vue Prévile et Brisard, pour ne voir que le bon Antoine et son excellent maître, et m'attendrir véritablement avec eux. [*Vanderk était joué par Brisard et Antoine, son homme de confiance, par Prévile.*] Croyez-vous que cela me fût arrivé de même, s'ils m'eussent récité des vers<sup>17</sup>?

Si la pièce de Sedaine est mentionnée, c'est parce qu'elle est parvenue à susciter ce haut degré d'attendrissement, contribuant ainsi à donner au genre dramatique sérieux ses lettres de noblesse. Sedaine est donc salué dans la mesure où il poursuit un but analogue à celui que Beaumarchais s'est fixé : faire triompher le genre sérieux au théâtre. Dans ces deux extraits, la référence à Sedaine revêt donc une valeur d'exemplarité, à condition de prendre le substantif « référence » au sens d'« exemple » ou de « repère », plutôt qu'au sens de « modèle » superlatif et contraignant.

Toutefois, la référence à Sedaine engage un fonctionnement différent suivant les contextes où elle apparaît. Dans le corps même des pièces, les renvois à l'œuvre de Sedaine sont de deux sortes, implicites et explicites, et peuvent s'observer à un double niveau microstructurel et macrostructurel, allant de la simple allusion à la reprise d'un canevas dramatique ou, plus précisément, à la transposition d'une situation comique. Les similitudes entre *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Barbier de Séville* ont ainsi été, à maintes reprises, constatées. Louis de Loménie, au milieu de XIX<sup>e</sup> siècle, note scrupuleusement les ressemblances entre les deux pièces :

Probablement aussi l'auteur du *Barbier* a lu avec fruit l'opéra-comique de Sedaine : *On ne s'avise jamais de tout*. Le docteur Tue de Sedaine, médecin, tuteur et amoureux de Lise, est de la même famille que le docteur Bartholo. Lise, avec une ingénuité plus complète que celle de Rosine, n'est pas sans rapport avec la pupille de Bartholo. Dorval, l'amant de Lise, pourrait bien avoir contribué à donner l'idée d'Almaviva. Tous deux emploient, pour

<sup>16</sup> Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 123.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 133.

déjouer la jalousie du tuteur, des stratagèmes de même espèce. Si Almaviva se travestit en soldat, puis en musicien, Dorval se déguise en vieux captif venant du Maroc, puis en vieille femme ; il chante en s'accompagnant de la guitare, comme Almaviva. Il y a même dans l'opéra de Sedaine une scène où Dorval, parlant à la duègne qui surveille Lise, emploie pour se faire entendre de celle-ci, des mots habilement détournés qui rappellent la scène entre Almaviva, Rosine et Bartholo au troisième acte du *Barbier*<sup>18</sup>.

216 En réalité, d'autres éléments rappellent l'opéra-comique de Sedaine, ne serait-ce que le lieu où se déroule le premier acte (une place publique) ou l'entrée en scène de Dorval (qui ressemble fortement à celle du jeune comte Almaviva, alias Lindor). Mais Louis de Loménie met plus d'ardeur à louer, dans la suite de son développement, l'originalité de la comédie de Beaumarchais et surtout la nouveauté du personnage de Figaro, « qui se détache au milieu de tous les valets de comédie, et qui est bien la propriété exclusive et la création de Beaumarchais<sup>19</sup> ». Il importe en effet au biographe de souligner le caractère inédit de l'entreprise beaumarchaisienne plutôt que d'en nuancer la portée.

Les similitudes entre *La Gageure imprévue* et *Le Mariage de Figaro* sont sans doute encore plus frappantes. La célèbre séquence de l'acte II du *Mariage de Figaro* qui voit Chérubin contraint de s'échapper par la fenêtre pour sauver l'honneur de sa belle marraine, surprise par le comte alors qu'elle folâtrait avec le petit page dans ses appartements, reproduit rigoureusement la situation dramatique centrale de *La Gageure imprévue* : un amant potentiel est caché dans un cabinet dont un mari jaloux veut forcer la porte. Sans doute serait-il maladroit de parler de pastiche étant donné que la corrélation entre les deux pièces n'est pas suivie<sup>20</sup>. Beaumarchais se contente de transposer l'armature d'une situation dramatique. Au surplus, l'action de *La Gageure imprévue* est empruntée à une nouvelle de Scarron intitulé *La Précaution inutile*, lequel a fourni à Beaumarchais le sous-titre de son *Barbier*. Toujours est-il que les Comédiens-Français ont su tirer profit des affinités entre les deux comédies de Sedaine et de Beaumarchais en donnant le même soir, et à deux reprises, *La Gageure imprévue* avec *Le Barbier de Séville* (le 4 septembre 1775 et le 30 décembre 1776<sup>21</sup>).

18 Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps. Étude sur la société en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Michel-Lévy frères, 1858, t. I, p. 474-475.

19 *Ibid.*, p. 476.

20 Pour une mise au point sur les notions d'intertextualité et de réécriture, voir l'article d'Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de narratologie*, 2006, 13, mis en ligne le 25 septembre 2016 et consulté le 8 mars 2018, et Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, cliché*, Paris, Kimé, 1993, p. 92-100.

21 Autre rapprochement entre *La Gageure imprévue* et *Le Barbier de Séville* : ces deux pièces sont toutes deux choisies pour être jouées par la troupe de comédiens amateurs de Marie-Antoinette.



Les renvois à l'œuvre de Sedaine peuvent s'effectuer d'une manière plus ténue, sous la forme d'allusions fines et légères. Ainsi, lorsque Beaumarchais écrit dans la « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* » qu'il a jeté le quatrième acte de sa comédie « au Diable<sup>22</sup> », après avoir exploré toute la riche polysémie de ce terme dans un savoureux passage où il tente de justifier les modifications qu'il a apportées à sa pièce<sup>23</sup>, il est permis de penser qu'il s'agit d'un jeu de mots malicieux autour du titre de l'opéra-comique de Sedaine *Le Diable à quatre* (1756)<sup>24</sup>.

Quant aux reprises de certains airs de Sedaine et Monsigny, elles n'ont pas une fonction exclusivement comique. L'emprunt le plus fameux concerne une chanson à boire, que le comte Almaviva, déguisé en soldat ivre, entonne pour tromper la vigilance de Bartholo, à la scène 13 de l'acte II du *Barbier de Séville* :

LE COMTE – Est-ce que je ne suis pas le médecin des chevaux du régiment? Voilà pourquoi l'on m'a exprès logé chez un confrère.

BARTHOLO – Oser comparer un maréchal!...

LE COMTE

Air: *Vive le vin*

(*Sans chanter*)

Non, docteur, je ne prétends pas

Que notre art obtienne le pas

Sur Hippocrate et sa brigade.

(*En chantant*)

Votre savoir, mon camarade,

Est d'un succès plus général;

Car, s'il n'emporte point le mal,

Il emporte au moins le malade<sup>25</sup>.

Le comte ajoute ainsi des paroles au timbre de Montauciel, le dragon du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny (1769). Dans la version en cinq actes du *Barbier de Séville*,

22 Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 281.

23 *Ibid.*, p. 281-282. Beaumarchais avait en effet été contraint de réduire sa comédie de cinq à quatre actes suite à l'échec de la première représentation. Dans ce passage de la « Lettre modérée », il détourne nombre d'expressions lexicalisées, comme « aller au diable » ou « faire le diable à quatre ». Voir à ce propos notre article « Beaumarchais et son double : la voix du "diable" », dans Karine Germoni et Christine Silvi (dir.), *Styles, genres, auteurs*. 15, Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy, Paris, PUPS, 2015, p. 114.

24 Sedaine reprend lui-même la traduction d'une pièce anglaise de Robert Dodsley, *The King and The Millor of Mansfield*, traduite sous le titre *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées*. Voir l'article de Jennifer Ruimi dans le présent volume.

25 Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 315.

Figaro, passant en revue ses aventures, évoquait ce personnage de Montauciel, dont il se vantait d'avoir tenu le rôle au théâtre<sup>26</sup>. En revanche, dans la version définitive de la comédie, l'allusion au personnage disparaît tandis que demeure l'air « Vive le vin », que Montauciel entonne à la scène 17 de l'acte II du *Déserteur*, en réponse à la chanson mélancolique de Bertrand :

Vive le vin, vive l'amour,  
Amant et buveur tour à tour :  
Je nargue la mélancolie<sup>27</sup>.

218

Comme le souligne Philip Robinson, cette mélodie du *Déserteur*, que le spectateur du XVIII<sup>e</sup> siècle identifiait sans peine, charge la scène du *Barbier de Séville* d'une signification ambivalente, la tirant vers le comique, tout en interrogeant la nature même de ce comique par l'effet de distanciation que produit le phénomène de référencement, qui vient rompre pour quelques instants au moins l'illusion théâtrale<sup>28</sup>. Alors que cette chanson à boire relève d'un comique farcesque et trivial, elle suscite simultanément chez le spectateur un plaisir de la reconnaissance, plaisir allègre de retrouver Sedaine et Monsigny en assistant à une représentation de Beaumarchais. Mais il y a autre chose : transposé dans un contexte puissamment comique, cet air à la mode redouble la provocation contre Bartholo qui se veut le garant des traditions, comme naguère l'Alceste de Molière. Néanmoins, la gaieté de la situation n'enlève pas toute trace de pathétique à cette mélodie que le Montauciel du *Déserteur* ne fredonne que pour distraire Bertrand, le cousin d'Alexis, condamné pour désertion<sup>29</sup>. Comme s'il venait ternir la scène d'une fugitive inquiétude, le sort d'Alexis introduit une dissonance à peine perceptible au sein du comique. Par conséquent, le recours à ce timbre tiré d'un drame sombre, à l'esthétique mêlée, faisant coexister le pathétique et le comique, invite en creux le spectateur à s'interroger sur la signification d'un tel emprunt.

26 Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. d'Heylli et Marescot, t. II, p. 176.

27 Michel-Jean Sedaine, *Le Déserteur*, Paris, Veuve Duchesne, 1769, p. 37.

28 Philip Robinson, *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 42. Robinson suggère également que l'usage d'une chanson bien connue du public permettait de « faire passer le spectacle de l'ivresse du peuple sur la scène de la Comédie-Française ». Dans cette perspective, il fait remarquer que les deux chansons prises en charge par le comte dans *Le Barbier de Séville* participent du déguisement du personnage en bachelier ou en soldat ivre. La Comédie-Française n'aurait pu tolérer la présence d'un aristocrate ridiculement ivre sur scène.

29 Un autre passage du *Barbier de Séville* fait d'ailleurs écho à cette scène du *Déserteur*, lorsque Bartholo, reproche à Almaviva, déguisé en bachelier, de ne chanter que des airs tristes à sa pupille et entonne une vieille chanson, tout aussi ridicule que celle que Montauciel oppose à Bertrand (III, 5).

Sans doute est-il habituel d'introduire dans une pièce de théâtre des couplets à la mode. Il y a encore, dans *Le Barbier de Séville*, un emprunt à l'opéra-comique *Le Maître en droit*, de Monsigny et Lemonnier, et dans *Le Mariage de Figaro* (acte II, scène 6), une allusion à un air de *L'Infante de Zamora* de Framery et Paisiello (« Tournez-vous donc envers ici / Jean de Lyra mon bel ami<sup>30</sup>. ») De telles reprises ne sont pas nécessairement parodiques, pas plus qu'elles ne constituent des hommages indirects à tel ou tel auteur. À l'instar des traits d'esprit et des épigrammes, les chansons circulent facilement parmi le public de l'époque parce qu'elles constituent des unités autonomes, détachables et susceptibles d'être réinvesties dans d'autres contextes. Or Beaumarchais sait admirablement se réapproprier les airs les plus connus, suivant une logique opportuniste, qui repose sur l'idée que la réussite appelle la réussite. À ce titre, le recours à Sedaine représente indéniablement un gage de succès. Au reste, l'habileté de Beaumarchais à incorporer dans son théâtre les derniers succès met en évidence les ressorts d'une dramaturgie qui repose principalement sur la connivence avec le public. Tous ces échos impliquent un rôle actif de la part d'un public invité à mobiliser sa culture littéraire et musicale. En d'autres termes, ils sont l'expression d'une dramaturgie résolument ouverte qui favorise le jeu allusif.

Cet usage ludique de la référence à Sedaine n'est possible que dans la mesure où ce dernier possède un statut foncièrement différent de celui de Molière par exemple, lequel représente un modèle académique et institutionnel qu'aucun auteur dramatique ne saurait ignorer en cette seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Significativement, lorsque les critiques se livrent à des comparaisons littéraires, le parallèle entre Molière et Beaumarchais ne se fait jamais à l'avantage du second. Il en est de même pour Sedaine. Après une représentation du *Roi et le fermier*, le rédacteur de la *Correspondance littéraire* note ainsi : « Si M. Sedaine savait écrire, il ferait revivre la comédie de Molière<sup>31</sup>. » Figure d'autorité, Molière est fréquemment cité en exemple par les critiques les plus hostiles au genre dramatique sérieux. À en croire les détracteurs de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* ou *Le Mariage de Figaro* ne seraient que des avatars perversis des comédies moliéresques<sup>32</sup>. Il n'est donc guère surprenant que Beaumarchais veuille se mesurer au grand homme lorsqu'il conçoit sa *Mère coupable* comme un *Autre*

30 Voir Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 409.

31 Friedrich Melchior von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc., op. cit., t. V, p. 191.

32 En réalité, détracteurs et défenseurs de Beaumarchais, les uns garants d'une certaine tradition comique, les autres « modernes » et novateurs, se querellent avec des arguments symétriques, chacun des deux camps cherchant à annexer Molière.

*Tartuffe*, si bien que le drame qui clôt le « roman de la famille Almaviva » apparaît davantage comme une variation sur *Le Tartuffe* de Molière, c'est-à-dire une version nouvelle, moderne et actualisée d'une comédie ancienne, que comme une imitation ou un hommage visant à célébrer le premier auteur comique français. Loin d'être conventionnelle et académique, la référence à Sedaine procède au contraire d'un geste d'appropriation singulier et personnel : il ne s'agit pour Beaumarchais ni de parodier Sedaine ni de rivaliser avec celui-ci, mais de combattre, avec son concours, en faveur du genre nouveau. Les emprunts à Sedaine ne sont pas seulement l'expression d'un jeu allusif comique, mais illustrent aussi le mélange du pathétique et du comique, caractéristique du genre dramatique sérieux.

220 Que Beaumarchais choisisse de faire référence à Sedaine par goût ou par opportunisme, il en va toujours de la promotion d'une esthétique nouvelle et de la défense du drame, que seuls les succès théâtraux peuvent légitimer. Dès lors, il serait inexact de vouloir faire de Beaumarchais un imitateur de Sedaine. Les liens que Beaumarchais tisse avec Sedaine ne sont guère comparables à la relation verticale qui l'associe, bon gré, mal gré, à Molière. Celle qui unit Beaumarchais à Sedaine relève d'une collaboration, non d'une filiation : Sedaine est un associé, un collaborateur, un auxiliaire appelé en renfort pour continuer sur un terrain esthétique la bataille de la modernité que tous deux mènent sur le plan juridique, la défense du drame venant redoubler le combat, tout aussi novateur, en faveur des droits des auteurs dramatiques. Les rapports entre les deux hommes sont ceux de deux cousins ou, pour reprendre le titre d'un drame de Beaumarchais, de « deux amis » ou, plus justement encore, de « deux collègues en littérature ». Ainsi, ce n'est que par la prise en compte des ambitions esthétiques qui, sa vie durant, ont animé Beaumarchais que l'on pourra donner sa pleine mesure à cette belle expression<sup>33</sup>.

---

33 S'agissant de la « passion » de Beaumarchais pour le drame, voir les ouvrages de Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la Passion du drame*, Paris, PUF, 1994, et de Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre complet*, éd. Georges d'Heylli, Fernand de Maescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869-1871.
- , *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Sabine Chahouche, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.
- GRIMM, Friedrich Melchior von *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882.
- SEDAINE, Michel-Jean, *Le Déserteur*, Paris, Veuve Duchesne, 1769.

### Études

- BROWN, Gregory, *A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia UP, 2005.
- , *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775-1793: Beaumarchais, the Société des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- DIDIER, Béatrice, *Beaumarchais ou la Passion du drame*, Paris, PUF, 1994.
- GOLDZINK, Jean, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- LINTILHAC, Eugène, *Beaumarchais et ses œuvres : précis de sa vie et histoire de son esprit, d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1887.
- LOMÉNIE, Louis de, *Beaumarchais et son temps. Étude sur la société en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Michel-Lévy frères, 1858, 2 vol.
- MORTIER, Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- PERRAS, Jean-Alexandre, « L'autre du génie : valeurs et usages du bizarre », *Littérature*, n° 169, mars 2013, p. 43-57.
- PROSCHWITZ, Gunnar et Mavis von, *Beaumarchais et le Courrier de l'Europe*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, 2 vol.
- ROBINSON, Philip, *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- SANJUAN, Agathe, « [Parcours des registres journaliers – La rentabilité des représentations en 1741-1742](https://www.cfregisters.org) », <https://www.cfregisters.org>, mis en ligne en octobre 2014.

- YVERNAULT, Virginie, « Beaumarchais et son double : la voix du “diable” », dans Karine Germoni et Christine Silvi (dir.), *Styles, genres, auteurs. 15, Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy*, Paris, PUPS, 2015.
- , *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hermann, 2020.

Virginie Yvernault est maître de conférences à Sorbonne Université. Spécialiste de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle est l'auteur d'un ouvrage consacré à Beaumarchais, paru chez Hermann en 2020 : *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*.

**Résumé :** Cet article étudie la relation entre Beaumarchais et Sedaine à travers les diverses modalités de la présence de Sedaine dans l'œuvre de son « collègue en littérature », qu'il s'agisse de vagues réminiscences, d'allusions transparentes, de citations explicites ou bien de reprises de situations dramatiques particulières. Que Beaumarchais choisisse de faire référence à Sedaine par goût ou par opportunisme, il en va toujours de la promotion d'une esthétique nouvelle et de la défense du drame. Dès lors, il serait inexact de vouloir faire de Beaumarchais un imitateur de Sedaine. Les liens que tissent les deux hommes relèvent d'une collaboration, non d'une filiation. Sedaine est un associé, un collaborateur, un auxiliaire appelé en renfort pour continuer sur un terrain esthétique la bataille de la modernité que tous deux mènent sur le plan juridique, la défense du drame venant redoubler le combat, tout aussi novateur, en faveur des droits des auteurs dramatiques.

**Mots-clés :** Sedaine ; Beaumarchais ; Molière ; opéra-comique ; comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle ; drame ; genre dramatique sérieux ; histoire et esthétique du théâtre ; intertextualité ; adaptation ; imitation ; transposition

**Abstract:** This chapter aims to reevaluate the relationship between Sedaine and Beaumarchais through the different ways Sedaine is mentioned in Beaumarchais' work (references, quotations, borrowings, allusions, imitations...). Guided either by choice or by opportunism, Beaumarchais intends to promote a new aesthetics as well as to defend the "genre dramatique sérieux". As a consequence, it would be incorrect to pretend Beaumarchais is one of Sedaine's imitators. Their relationship is similar to a collaboration, not a "filiation". Beaumarchais didn't see Sedaine as a model, but as a "colleague" and a partner to continue on an aesthetic level the legal battle they both were fighting for the status of playwrights.

**Keywords:** Sedaine; Beaumarchais; Molière; Opéra-comique; 18<sup>th</sup> century Comedy; Drama; Serious dramatic genre; Theater History and Aesthetics; Intertextuality; Adaptation; imitation; transposition





## SEDAINE, FIGURE TUTÉLAIRE DU MÉLODRAME SELON PIXERÉCOURT

Roxane Martin

En août 1843, René-Charles Guilbert de Pixérécourt faisait paraître le dernier tome de ce qu'il convient d'apprécier comme son œuvre testamentaire. Le *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt* est « l'œuvre dernière<sup>1</sup> », celle d'un homme malade, isolé, ruiné, dépossédé de son titre d'empereur du Boulevard du Crime, qui, depuis sa ville natale de Nancy, élabore à compte d'auteur son édifice littéraire et mortuaire<sup>2</sup>. Le projet avait été amorcé trois ans plus tôt. Charles Nodier, l'ami de longue date, fut sollicité pour rédiger l'introduction<sup>3</sup> ; d'autres collaborateurs avaient été mobilisés pour écrire les notices des pièces sélectionnées par le dramaturge : 25 au total, choisies parmi les 144 qui formaient sa production théâtrale depuis cinquante ans<sup>4</sup>. Les documents conservés, lettres et témoignages, confirment que Pixérécourt fut le véritable maître d'œuvre de cette édition<sup>5</sup>. Les interventions des « collaborateurs » en tant qu'éditeurs de pièces furent souvent contrôlées, voire restreintes à une simple signature apposée à la fin d'un texte rédigé en amont<sup>6</sup>. Pixérécourt ne se priva d'ailleurs pas, lorsque les

225

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

- 1 C'est ainsi que Pixérécourt le définit dans « Appel à mes amis » (*Théâtre Choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, t. I, 1841, p. xc).
- 2 La parution du quatrième et dernier tome du *Théâtre choisi* est annoncée dans le numéro du 12 août 1843 de la *Bibliographie de la France*. Les trois premiers tomes sont mentionnés respectivement dans les numéros des 4 décembre 1841, 5 février 1842, et 28 janvier 1843. Pixérécourt meurt quelques mois après la parution du dernier tome, le 25 juillet 1844.
- 3 Cette « Introduction » au *Théâtre choisi* puise largement (avec quelques variantes) dans un article que Nodier avait publié en amont (juste après l'incendie qui avait dévasté le Théâtre de la Gaîté dont Pixérécourt était le directeur) dans *Revue de Paris*, 1835, t. IV. Cet article, intitulé « Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat – Influence réciproque de la société sur le théâtre, et du théâtre sur la société », sera ensuite réédité dans *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Charpentier, 1850. Sur les enjeux esthétiques et politiques de ces variantes, voir notre Introduction aux *MéloDRAMES* de Pixérécourt, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2013, p. 11-79.
- 4 La carrière dramatique de Pixérécourt débute en 1793 avec *Sélico, ou les Nègres généreux*, drame en 4 actes et en prose, joué au Théâtre Molière le 11 brumaire de l'an II (1<sup>er</sup> novembre 1793).
- 5 Sur les enjeux et la genèse du *Théâtre choisi*, voir Roxane Martin, « Introduction », déjà citée.
- 6 Cette lettre de Pixérécourt à Paul Lacroix, par exemple, le confirme : « Après le fameux Appel à mes amis, tout naturellement je m'adresse à Paul. C'est lui qui, après Nodier et moi, doit faire la première notice de mon édition. C'est donc *Cœlina* qui arrive ; voici un article à peu près ébauché, et je vous demande, mon cher Paul, la faveur de le corriger et de le signer. » (Lettre de G. de Pixérécourt à Paul Lacroix, Nancy, février 1840, publiée dans Paul Lacroix [Le Bibliophile Jacob], *Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869, p. 34.)

collaborateurs faisaient défaut, de puiser dans les articles d'auteurs morts : l'influent critique du *Journal des débats* sous le Consulat et l'Empire par exemple, Julien-Louis Geoffroy, mort en 1814, se retrouva préfacer malgré lui de sept mélodrames du *Théâtre choisi*. Pixérécourt agrémenta aussi son recueil de textes inédits, témoignages précieux pour l'historien des spectacles dans la mesure où le dramaturge fut très peu disert sur sa pratique auctoriale : deux récits autobiographiques qui insistent sur la genèse du mélodrame en rapport avec les événements vécus pendant l'enfance et sous la Révolution<sup>7</sup>, un « Tableau chronologique de mes pièces » qui dresse un inventaire comptable de ses succès dramatiques<sup>8</sup>, des « Esquisses et fragments de voyage »<sup>9</sup>, et les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame » qui prennent clairement position contre le « genre romantique »<sup>10</sup>. À la suite de ce dernier article, ultime texte théorique de l'auteur inséré dans le *Théâtre choisi*, Pixérécourt édite un manuscrit de Sedaine, intitulé « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'opéra-comique »<sup>11</sup>, qui vient clore le recueil. C'est donc par la voix de Sedaine que Pixérécourt a souhaité conclure son œuvre testamentaire. La démarche mérite d'être interrogée : elle pose la question de l'héritage que l'auteur a voulu léguer à l'aide de cette publication, et de la place qu'il attribue à Sedaine dans le façonnement d'une poétique théâtrale venant s'inscrire à contre-courant de l'esthétique du « drame moderne ».

226

### SEDAINE, PÈRE DU MÉLODRAME ?

La référence à Sedaine est récurrente sous la plume des littérateurs qui ont cherché à définir les origines du mélodrame tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur n'est toutefois jamais nommé seul : Diderot, Mercier, Beaumarchais sont tout autant évoqués, manière pour les critiques de situer le mélodrame dans le sillage du drame bourgeois. Pixérécourt adopte une démarche similaire en 1818. À cette date, le mélodrame était fortement menacé par une commission chargée par le ministère de l'Intérieur d'épurer le répertoire dramatique des pièces de « mauvais goût ». Cherchant à légitimer le genre en prouvant son utilité morale et sociale, il publie de façon anonyme un opuscule intitulé *Guerre au mélodrame!*, dans lequel Sedaine apparaît comme l'un

7 Les « Souvenirs du jeune âge » dans *Théâtre choisi*, *op. cit.*, t. I, p. xvii-xxliii, et les « Souvenirs de la Révolution », t. II, p. i-xxviii.

8 *Ibid.*, t. I, p. xliv-lxxxviii.

9 *Ibid.*, t. IV, p. i-cxci.

10 *Ibid.*, t. IV, p. 493-499.

11 *Ibid.*, t. IV, p. 501-516. Ce manuscrit, selon les dires de l'auteur, lui fut offert par la fille de Sedaine. Voir n. 1, p. 501.

des inspirateurs du mélodrame au même titre que de nombreux autres dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Lachaussée [*sic*], surnommé le père du drame, débuta en 1733. Ses ouvrages furent généralement goûtés et procurèrent aux comédiens des recettes abondantes. Son exemple, que des esprits chagrins appelleront contagieux, eut d'innombrables imitateurs. Pendant soixante ans, c'est-à-dire jusqu'en 1800, on vit le genre sentimental s'accréditer et réussir sur tous nos théâtres indistinctement. La Harpe, Marmontel, Diderot, Mercier, Anseume, d'Alainval [*sic*], Goldoni, Sedaine, Beaumarchais, Darnaud [*sic*], Fenouillot de Falbaire, Dubuisson, De Rosoy [*sic*], Desforges, Monvel, Dejaure, Marsollier, obtinrent presque tous des succès prodigieux<sup>12</sup>.

Ces quelques lignes sont éloquentes sur la manière dont Pixérécourt souhaite éclairer les origines du mélodrame. Ce n'est pas Diderot mais bien La Chaussée qui est reconnu comme le père du drame, ou plutôt du « genre sentimental » qui aurait, selon l'auteur, imprégné une large partie des productions des six dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est une manière intelligente de ne pas circonscrire les origines du mélodrame à l'une ou l'autre forme des théâtres académiques (comme tendaient à le faire les critiques de l'époque), mais de le présenter comme l'une des expressions du « genre sentimental » qui, précise Pixérécourt, s'est exprimé sur tous les théâtres indistinctement, c'est-à-dire dans des genres aussi variés que le drame, la comédie, la tragédie et l'opéra-comique. Aussi élabore-t-il une généalogie du mélodrame foncièrement différente de celle revendiquée par ses contemporains. La filiation du mélodrame a suscité de vifs débats dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, mais a toujours été discutée sur le plan du théâtre parlé. Geoffroy le considérait comme une forme dégénérée de la tragédie, d'autres critiques (les plus nombreux) l'appréciaient comme le légataire du drame bourgeois, abâtardi par les tréteaux du Boulevard<sup>13</sup>. Pixérécourt construit une autre voie, celle qui consiste à revendiquer la partie *mélo-* du mélodrame, c'est-à-dire à faire reconnaître sa dimension musicale. C'est pourquoi l'on trouve un certain nombre de librettistes dans la liste des auteurs évoqués plus haut : Louis Anseume qui fut aussi répétiteur et sous-directeur de l'Opéra-Comique, Desforges qui fut un temps acteur à la Comédie-Italienne, Farmain de Rozoi qui fut l'auteur d'une intéressante *Dissertation*

<sup>12</sup> Le Bonhomme du Marais [René-Charles Guilbert de Pixérécourt], *Guerre au mélodrame!*, Paris, Delaunay, Barba/Mongie, 1818, p. 14.

<sup>13</sup> On pourra lire avec profit le substantiel article d'Alexis Pitou, « Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1911, p. 256-296), qui, après avoir discuté les théories usuelles sur les origines du mélodrame, revendique plus volontiers sa filiation avec les pantomimes dialogués des théâtres de la Foire et des boulevards. Comme ses prédécesseurs, Pitou relègue toutefois la dimension musicale du genre au second plan.

sur le drame lyrique<sup>14</sup>, et bien sûr Dejaure, Monvel et Marsollier, collaborateurs occasionnels ou réguliers de Kreutzer, Berton, Boieldieu, Méhul et Dalayrac. Cet éclaircissement permet de mieux comprendre les quelques lignes que Pixérécourt écrit à la suite du passage mentionné plus haut :

C'est au Drame lyrique ou Mélodrame (car un Mélodrame n'est autre chose qu'un Drame lyrique, dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée) que les Italiens ont dû les jours de leur prospérité. Qu'est-ce en effet que *Richard Cœur de lion*, *Le Déserteur*, *Le Comte d'Albert*, *Raoul de Créqui*, *Aucassin et Nicolette*, *La Caverne*, *Roméo et Juliette*, *Lodoïska*, *Camille*, *Sargines*, *Montano et Stéphanie*, *Ariodant*, *La Tour de Neudstat*, *Le Château de Monténéro*, *Les Deux Journées*, *Beniowski*, *Zoraïme et Zulnar*, etc., sinon des Mélodrames qui ont fourni à nos meilleurs compositeurs le moyen de produire d'excellentes partitions [...] <sup>15</sup>.

228

C'est donc bien à l'opéra-comique, ou plutôt à sa variante « noire » – le drame lyrique –, que Pixérécourt relie explicitement le mélodrame. Cette contiguïté entre les deux genres, que l'auteur n'a cessé de revendiquer sa vie durant, est un élément consubstantiel de la poétique qu'il a cherché à affirmer plus solidement à partir des années 1830, et un indicateur précieux pour mesurer la place accordée à Sedaine dans les textes théoriques plus tardifs.

Pixérécourt n'a jamais évoqué Sedaine comme seul inspirateur de son mélodrame avant 1832. Cette année-là, il fait paraître un article dans *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, « Le mélodrame », qui reprend mot pour mot le texte de *Guerre au mélodrame!* à quelques différences près. Les variantes sont fonction du contexte ; il n'était plus

14 Pierre-Barnabé Farmain de Rozoi, *Dissertation sur le drame lyrique*, La Haye/Paris, Veuve Duchesne, 1775. Cet essai, très certainement connu par Pixérécourt, est intéressant à plus d'un titre pour éclairer la genèse du mélodrame pixérécourtien ; il développe une réflexion originale sur le drame lyrique, pensé comme le genre adéquat pour développer des sujets historiques « nationaux » censés édifier la population et assumer une fonction pédagogique et morale.

15 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Guerre au mélodrame!*, op. cit., p. 14-15. Toutes les œuvres citées sont des opéras-comiques, créés ou simplement repris sur les théâtres Feydeau et Favart sous la Révolution (voir Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris: répertoire 1762-1927*, Sprimont, Mardaga, 2005) : *Richard Cœur de lion* (1784, Grétry, Sedaine), *Le Déserteur* (1769, Monsigny, Sedaine), *Le Comte d'Albert* (1786, Grétry, Sedaine), *Raoul, sire de Créqui* (1789, Dalayrac, Monvel), *Aucassin et Nicolette, ou les Mœurs du bon vieux temps* (1779, Grétry, Sedaine), *La Caverne* (1795, Méhul, Forgeot), *Tout pour l'amour, ou Roméo et Juliette* (1792, Dalayrac, Monvel), *Lodoïska, ou les Tartares* (1791, Kreutzer, Dejaure), *Camille, ou le Souterrain* (1791, Dalayrac, Marsollier), *Sargines, ou l'Élève de l'amour* (1788, Dalayrac, Monvel), *Montano et Stéphanie* (1799, Berton, Dejaure), *Ariodant* (1799, Méhul, Hoffman), *Léhéman, ou la Tour de Neudstadt* (1801, Dalayrac, Marsollier), *Le Château de Monténéro* (1798, Dalayrac, Hoffman), *Les Deux Journées* (1800, Cherubini, Bouilly), *Beniowski, ou les Exilés du Kamchatka* (1800, Boieldieu, Duval), *Zoraïme et Zulnar* (1798, Boieldieu, Saint-Just).

question à cette date de réfuter les attaques d'ordre moral contre le mélodrame (auquel nombre de critiques associaient désormais le drame romantique), mais d'asseoir le genre sur une poétique qui l'inscrirait en marge des drames de l'école moderne. C'est pourquoi il prend soin, dès les premières pages de son article, de « diviser le mélodrame en deux parties distinctes, le classique et le romantique<sup>16</sup> » afin de bâtir la poétique du premier, à laquelle il associe Sedaine :

Sans doute, le mélodrame n'a jamais pu ni dû être classique à la manière de Corneille ou de Racine. Néanmoins il a eu pendant trente ans sa poétique; il a été soumis à l'unité d'action et de temps. C'était, à proprement parler, du drame lyrique taillé sur le patron des pièces de Sedaine, et, ce qui le prouve, c'est que les meilleurs mélodrames ont été traduits en italien, en allemand, et mis en musique par les plus célèbres compositeurs étrangers. Sans aller plus loin, *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, le premier-né des mélodrames modernes, était un opéra reçu au Théâtre-Favart et dont Solié avait composé la musique; Madame de Saint-Aubin, Michu, Chénard et Solié devaient remplir les rôles de *Clémence, Victor, Roger et Valentin*. On voulut me faire un passe-droit dont ma jeune fierté se révolta. Je portai mon opéra à l'Ambigu-Comique où il fut joué en supprimant seulement les morceaux de chant. Telle est l'origine du mélodrame<sup>17</sup>.

Ce passage est intéressant, car non seulement Pixérécourt mentionne exclusivement Sedaine comme « père » du mélodrame, mais il construit le pont entre le drame lyrique de la décennie révolutionnaire et l'opéra romantique. Dans cette perspective, le mélodrame n'aurait été qu'une variante contrainte du drame lyrique, dont l'épanouissement avait été brutalement interrompu par la fusion, imposée par Napoléon Bonaparte, des troupes Feydeau et Favart en 1801. Il le dit clairement quelques pages plus loin :

Quand l'homme colosse fut monté sur le trône, le drame disparut tout-à-fait des grands théâtres. [...] Le drame exilé des théâtres impériaux se réfugia aux boulevards. C'est là que, sous le titre de mélodrames, on a représenté pendant vingt-cinq ans des pièces que les journaux et l'opinion publique ont placées plus d'une fois au-dessus des ouvrages nouveaux que l'on jouait à la Comédie-Française<sup>18</sup>.

16 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », dans *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, t. VI, 1832, p. 293.

17 *Ibid.*, p. 324-325. Sur cette pièce, et les modalités de réécriture entre le drame lyrique et la version jouée à l'Ambigu-Comique, voir l'édition de Sylviane Robardey-Eppstein, dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, éd. cit., t. I, p. 565-682.

18 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », *op. cit.*, p. 339.

Il faut savoir que Pixérécourt a longtemps combattu pour que soit rouvert un second théâtre d'opéra-comique. Déjà dans *Guerre au mélodrame!*, il réclamait :

Nous avons deux théâtres pour le Vaudeville, sans compter les excursions qu'il fait sur tous les autres ; trois théâtres pour le Mélodrame et la Pantomime ; pourquoi n'avons-nous pas deux théâtres Lyriques, dont l'un serait exclusivement consacré à l'Opéra Comique, proprement dit, et l'autre au Drame lyrique, qui, comme je l'ai prouvé tout-à-l'heure, a fait la fortune du théâtre Favart ? Je crois ce dernier genre indispensable aux progrès de l'art musical<sup>19</sup>.

Cette demande fut sur le point d'être concrétisée en 1827, ainsi que le prouve un rapport du comité de l'Opéra-Comique, mentionné par Olivier Bara<sup>20</sup>. Dans la mesure où cette date concorde avec la démission de Pixérécourt en tant que directeur de l'Opéra-Comique (démission contrainte, comme on le sait, après les vives querelles qui l'avaient opposé aux artistes sociétaires<sup>21</sup>), dans la mesure aussi où le projet fut initié par le duc d'Aumont, très lié à Pixérécourt<sup>22</sup>, il est fort probable que ce dernier fut pressenti pour devenir le directeur privilégié du second théâtre d'opéra-comique. C'est en tout cas ce que semble confirmer cette lettre de Meyerbeer à Pixérécourt, datée du 5 septembre 1827 :

Je savais déjà par les gazettes françaises que vous aviez renoncé à la direction du théâtre Feydeau. Vous auriez peine à vous imaginer quelle douloureuse impression cette nouvelle m'a faite. Outre l'estime et l'admiration que je vous professe, l'idée que vous prêteriez à la mise en scène de *Robert [le Diable]*, votre expérience théâtrale et le goût que vous possédez à un si haut degré pour l'arrangement scénique, m'avait singulièrement encouragé à reprendre ce travail. Jugez si j'ai été désappointé, quand j'ai vu qu'il fallait renoncer à l'appui de votre amitié et de votre inimitable talent. Ce qui m'a fait presque plus de peine encore, c'est de voir, par votre lettre, que vous êtes tellement dégoûté des affaires directoriales dramatiques, que vous n'en voulez plus rien savoir pour la vie. Moi,

19 René-Charles de Pixérécourt, *Guerre au mélodrame!*, op. cit., p. 16.

20 Olivier Bara se réfère au Comité (Registres de l'Opéra-Comique, n° 135), daté de janvier 1828, et précise : « Le duc d'Aumont projette [...] la création d'un second Opéra-Comique qui jouerait les pièces tombées dans le domaine public et permettrait aux débutants de commencer. » (*Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001, p. 24.)

21 Sur la direction de Pixérécourt et les motifs de sa démission forcée survenue le 31 août 1827, voir *ibid.*, p. 28 sq.

22 En sa qualité de premier gentilhomme de la chambre du roi, le duc d'Aumont avait la surintendance du théâtre de l'Opéra-Comique. Il faisait partie des « amis » qui fréquentaient la maison de campagne de Pixérécourt à Fontenay-sous-Bois, maison chère à l'auteur et dans laquelle avait vécu Dalayrac.

je m'étais imaginé, au contraire, que vous tâcheriez d'obtenir le privilège d'un second théâtre lyrique, pour montrer au monde entier ce que vous sauriez faire d'un théâtre d'Opéra-Comique, que vous pourriez gouverner librement et sans entraves aucune<sup>23</sup>.

Le livret de *Robert le Diable*, composé en premier lieu par Casimir et Germain Delavigne, fut en effet confié par Pixierécourt à Meyerbeer<sup>24</sup>, avec lequel il s'était lié au moment de l'adaptation en opéra de son mélodrame *Marguerite d'Anjou*<sup>25</sup>. Il y a d'ailleurs fort à parier que Pixierécourt pense bien à Meyerbeer lorsqu'il évoque les traductions des « meilleurs mélodrames » en italien et en allemand, « mis en musique par les plus célèbres compositeurs étrangers<sup>26</sup> ». Il reprend du reste ici quasiment mot pour mot le passage d'une lettre de Meyerbeer, qu'il intégra dans son *Théâtre choisi* en guise d'introduction à son mélodrame *Marguerite d'Anjou*:

Il y a plus de quinze ans que je suis amoureux de vos drames; ils ont été tous traduits en Allemagne, en Italie, et mis en musique avec un succès formidable. Vous ne sauriez vous imaginer quelle immense réputation vous avez à l'étranger. J'ai eu l'honneur de vous le dire souvent, je n'ai jamais laissé échapper une seule de vos pièces sans la lire, et j'en ai composé beaucoup; elles sont toutes merveilleusement coupées pour la musique<sup>27</sup>.

Il est par ailleurs significatif que Pixierécourt ajoute, dans la liste des opéras-comiques qu'il mentionne dans le passage déjà cité de *Guerre au mélodrame!*, de nouveaux titres d'œuvres lorsqu'il réintègre ce même passage dans son article de 1832: « Qu'est-ce, en effet, que *Richard Cœur de lion*, *Le Déserteur*, [...] *Léocadie*, *Le Maçon*, *La Dame blanche*, etc., sinon des mélodrames qui ont fourni à nos meilleurs compositeurs le

23 Berlin, 5 septembre 1827, lettre éditée par Pixierécourt dans son *Théâtre choisi*, *op. cit.*, t. II, p. 583-584.

24 Sur la genèse de *Robert le Diable*, initialement prévu pour être représenté à l'Opéra-Comique sous la direction de Pixierécourt, voir *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, vol. 1: 1789-1839, éd. Robert Ignatius Letellier, London, Associated University Presses, 1999.

25 *Margarita d'Anjou*, *melodramma semiserio* en 2 actes de Giacomo Meyerbeer, livret de Felice Romani, d'après *Marguerite d'Anjou*, mélodrame historique en 3 actes de Pixierécourt, créé le 11 janvier 1810 au Théâtre de la Gaîté. *Margherita d'Anjou* fut créé à la Scala de Milan le 14 novembre 1820 et représenté en France, au Théâtre de l'Odéon, en 1826.

26 Voir le passage de son texte « Le mélodrame », *op. cit.*

27 Lettre de Meyerbeer à Pixierécourt, Berlin, 20 juin 1827, éditée dans *Théâtre choisi*, *op. cit.*, t. II, p. 583. Le fait que Pixierécourt édite cette correspondance de Meyerbeer en exergue de son mélodrame *Marguerite d'Anjou* n'est pas anodin. C'est une façon de mettre en évidence la proximité entre mélodrame et drame lyrique, qu'il souligne d'ailleurs par cette note: « *Marguerite d'Anjou*, traduite en italien et mise en musique par Meyerbeer, a été représentée dans différentes villes d'Italie, et par suite au théâtre de l'Odéon, ainsi que sur tous les grands théâtres de France. » (n. 1, p. 581.)

moyen de produire d'excellentes partitions<sup>28</sup> ? » Ces trois drames lyriques, mis en scène par lui, furent les grands succès de sa direction à l'Opéra-Comique<sup>29</sup>. Aussi construit-il une ligne claire entre drame lyrique, mélodrame « classique » et opéra romantique et, par ricochet, entre Sedaine, lui-même et Scribe, librettiste des trois opéras-comiques susmentionnés et des futurs succès du grand opéra, que Pixérécourt avait tenté d'attacher au Théâtre Feydeau par un contrat d'exclusivité<sup>30</sup>. Reste alors à comprendre pourquoi l'auteur insiste plus particulièrement sur Sedaine plutôt que sur un autre librettiste du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il faut sans doute fouiller un peu plus le *Théâtre choisi* pour éclaircir ce point.

### L'INFLUENCE DE SEDAINE SUR L'ÉCRITURE PIXÉRÉCOURTIENNE

**232** La référence à Sedaine devient en effet plus prégnante dans le *Théâtre choisi*. Au détour d'une note, par exemple, qu'il intègre dans l'édition des *Maures d'Espagne* afin de justifier le relatif succès de ce mélodrame en rapport avec ses précédents, il écrit :

D'où vient donc que cette pièce n'a pu compter, tant à Paris qu'en province, au-delà de 200 représentations, tandis que *Tékéli* en a obtenu 1 334 ; *Cœlina* 1 476, et *Le Pèlerin blanc* 1 533 ? Sans doute la faute en est au genre de la pièce, qui est tout à fait sévère, tandis que mes autres drames sont tous mêlés de gaîté : j'ai toujours procédé d'après l'école de Sedaine, que je crois incontestablement la meilleure<sup>31</sup>.

Il formule une idée similaire dans les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame » où, à propos du respect des unités dramatiques, il précise :

Mais c'est seulement dans la tragédie et dans la comédie de caractère, que toutes trois sont scrupuleusement observées. Dans la comédie d'intrigue, dans le drame et dans l'opéra-comique, on se contente en général des deux unités d'action et de temps. Celle de lieu est triste et monotone, et presque toujours invraisemblable ; on s'en est abstenu

<sup>28</sup> René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », *op. cit.*, p. 332.

<sup>29</sup> *Léocadie*, drame lyrique en 3 actes d'Auber, livret de Scribe et Mélesville, créé le 4 novembre 1824 ; *Le Maçon*, opéra-comique en 3 actes d'Auber, livret de Scribe et Germain Delavigne, créé le 3 mai 1825 ; *La Dame blanche*, opéra-comique en 3 actes de Boieldieu, livret de Scribe, créé le 10 décembre 1825. Pixérécourt fut le premier « directeur » imposé aux artistes-sociétaires de l'Opéra-Comique par le duc d'Aumont, par une ordonnance du 30 mai 1824. Sa direction fut « particulièrement efficace » selon Olivier Bara (*Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration, op. cit.*, p. 29) et permit d'augmenter considérablement les recettes du théâtre, alors en plein désastre financier.

<sup>30</sup> Voir, sur ce point, *ibid.*, p. 156.

<sup>31</sup> *Théâtre choisi, op. cit.*, t. II, p. 15.



longtemps. Sedaine se contentait des deux premières, et je n'ai jamais eu la prétention de faire mieux que lui ; je n'ai voulu jamais que l'imiter<sup>32</sup>.

L'influence de Sedaine sur sa pratique auctoriale est donc clairement revendiquée. On peut se demander pourquoi l'auteur a attendu si tardivement pour le faire, et pourquoi le nom de Sedaine vient en particulier ponctuer l'œuvre testamentaire.

L'emprunt à l'œuvre de Sedaine n'est en effet pas si évident lorsqu'on analyse en détail la genèse des mélodrames de Pixérécourt. Lui-même ne mentionne pas Sedaine parmi les auteurs qui l'ont inspiré. Dans les « Souvenirs de la Révolution », par exemple, dans lesquels il relate ses premiers émois de lecteur et la façon dont ils ont imprimé sa vocation dramatique, il confesse :

Tous les soirs, après avoir vu passer des charretées de victimes dont j'admirais le courage, en me promettant bien de l'imiter le lendemain peut-être, je regagnais mon galetas. On concevra facilement que toutes mes idées étaient empreintes du noir le plus foncé. *Les Nuits* d'Young, *les Méditations* d'Hervey, étaient mes lectures favorites ; quelquefois, par forme de récréation, je me permettais *Le Comte de Comminge* et les *Drames* de Mercier. J'en étais là quand mon camarade Michel me prêta les *Nouvelles* de Florian, qui venaient de paraître et obtenaient un grand succès. Je n'ai jamais vu Florian, mais il a été l'auteur favori de mon enfance ; il m'a toujours inspiré un sentiment de prédilection. Dans ces temps orageux, il m'a procuré de doux moments et l'oubli de mes dangers ; enfin il a déterminé ma vocation pour la carrière dramatique. *Sélico*, surtout, me plut infiniment, et je conçus l'idée d'en faire un drame<sup>33</sup>.

L'examen des sources utilisées pour l'écriture de ses mélodrames révèle également un emprunt assez faible à Sedaine. Hormis *Raymond de Toulouse*, drame lyrique en trois actes, reçu au Théâtre Favart en 1797, retardé comme le fut *Victor*, et enfin joué au Théâtre des Jeunes-Artistes en 1802, aucune autre œuvre de l'auteur ne puise ouvertement dans un opéra-comique de Sedaine. Le titre même de ce drame lyrique fut peut-être choisi en référence à *Raimond V, comte de Toulouse*, comédie héroïque de Sedaine, jouée en septembre 1789 au Théâtre-Français et demeurée à l'état de manuscrit<sup>34</sup> ; faute de source fiable sur ce point, il est difficile de savoir si Pixérécourt, bibliophile averti, a pu avoir

32 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *op. cit.*, p. 496-497.

33 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Souvenirs de la Révolution », *op. cit.*, p. XVI-XVII.

34 Voir son édition récente par John Dunkley : Michel-Jean Sedaine, *Maillard, ou Paris sauvé et Raimond V, comte de Toulouse*, MHRA Phoenix, 8, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2015.

accès à ce manuscrit de Sedaine, ni même s'il a pu rencontrer l'auteur (ce qui, d'après les dates de leur présence respective à Paris, est tout à fait possible<sup>35</sup>). Le *Raymond* de Pixérécourt emprunte en tout cas bien (de loin) à *Richard Cœur de lion* de Sedaine, autant qu'à *Raoul, sire de Créqui* de Monvel<sup>36</sup>. On aurait pu s'attendre à ce que son *Guillaume Tell* – mélodrame composé immédiatement après sa démission forcée de la direction de l'Opéra-Comique et après qu'il eut initié lui-même la reprise du *Guillaume Tell* de Sedaine dans une version remaniée par son ami Jean-Baptiste Pellissier<sup>37</sup> – eût largement puisé dans le livret de Sedaine, mais il n'en est rien ; Pixérécourt note sur son manuscrit : « Il n'y a pas un mot à prendre dans la pièce de Sedaine », et plus loin : « la scène 3 de l'acte 2 de Lemierre est bonne à prendre. Il y a plus de mouvement<sup>38</sup>. » On comprend donc que c'est bien la tragédie de Lemierre qui a davantage été source d'inspiration. Les références à Sedaine sont, de fait, à lire sur un autre plan, qu'il s'agit de circonscrire en analysant le contexte dans lequel elles interviennent.

234

Deux facteurs sont suffisamment récurrents pour qu'il soit possible d'identifier les motifs de ces renvois fréquents à Sedaine dans le *Théâtre choisi*. Le premier touche à la question du style qui, comme pour Sedaine, constitua le nerf des critiques inlassablement formulées à l'encontre du mélodramaturge. Déjà dans *Guerre au mélodrame!*, Pixérécourt s'en défendait en mettant dans la bouche d'un détracteur (inventé pour les besoins de sa démonstration) ces paroles : « Vous ne niez pas au moins que le style de ces pièces [les mélodrames] ne soit ordinairement plat ou ampoulé, rempli de lieux communs ou de sentences rebattues ? », auxquelles il pouvait rétorquer :

Ma foi ! soit dit sans offenser personne, je ne le trouve pas plus mauvais que celui de beaucoup de pièces jouées aux grands théâtres. Je pourrais citer dans Sedaine, et autres

35 Il est en tout cas certain que Pixérécourt n'a pas pu voir les représentations de cette pièce en septembre 1789 au Théâtre-Français, étant à cette date encore dans sa famille à Nancy, très fortement ébranlée par l'abolition des droits féodaux votée le 4 août 1789 à l'Assemblée. Notons en revanche que c'est bien Pixérécourt qui, en tant que directeur de l'Opéra-Comique, accorda une pension de 1200 francs à la fille de Sedaine, réduite à l'indigence, comme il le rappelle dans une note placée dans son édition des « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'opéra-comique », *op. cit.* Celle-ci fut supprimée par la direction qui succéda à Pixérécourt, comme en témoigne une *lettre de Mlle Sedaine*, publiée dans *Le Ménestrel* du 2 novembre 1923.

36 Sur cette pièce, voir son édition critique par François Lévy, dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, éd. cit., t. II, 2014, p. 559-649.

37 Voir *Guillaume Tell*, drame lyrique en 3 actes, d'après Sedaine, par M. Pellissier, musique de Grétry, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique, le 24 mai 1828, Paris, Duvernois, 1828. Pixérécourt n'était plus directeur de l'Opéra-Comique depuis neuf mois au moment de cette création.

38 [René-Charles Guilbert de Pixérécourt], *Guillaume Tell*, mélodrame en 6 parties, joué au Théâtre de la Gaîté, 3 mai 1828, ms autogr., Nancy, Société d'histoire de la Lorraine et du Musée lorrain, fonds Pixérécourt, boîte n°9.

plus modernes, telle phrase tout aussi ridicule que celles qui ont été méchamment recueillies ou supposées par des pamphlétaires et des critiques de mauvaise foi<sup>39</sup>.

Il développait une idée similaire dans les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », cette fois-ci de façon plus précise en reprenant les arguments que Sedaine avait défendus dans sa préface du *Jardinier et son seigneur*, qui consistaient à revendiquer l'adéquation du style au personnage<sup>40</sup> :

J'ai étudié les ouvrages de Mercier et de Sedaine ; j'ai compris que, pour réussir au théâtre, il fallait d'abord et avant tout, faire choix d'un sujet dramatique et moral ; qu'il fallait ensuite un dialogue naturel, un style simple et vrai, des sentiments délicats, de la probité, du cœur, le mélange heureux de la gaieté unie à l'intérêt, de la sensibilité, la juste récompense de la vertu et la punition du crime, enfin tout ce qui manque à nos modernes [comprendre les romantiques] si orgueilleux et si pauvres de cœur, d'âme et de sentiment. J'ai dit *pauvres*, seulement dans le sens où j'entends le théâtre : car pour eux, les phrases sont tout. Tous les personnages modernes sont fondus dans le même moule ; jamais de naturel ou de gaieté : le ministre et le paysan, le soldat et l'orateur ne font qu'un. Il me semble entendre toujours et incessamment, un professeur de rhétorique ; son style est exact, souvent trop abondant et fleuri ; mais son langage est le même partout. Or ce n'est point là le théâtre, qui n'est autre, selon moi, qu'une représentation exacte et véridique de la nature<sup>41</sup>.

Aussi Pixérécourt parvenait-il à faire de la critique qui lui avait toujours été faite un argument contre le genre romantique, par l'intermédiaire duquel il pouvait prétendre à légitimer le mélodrame « classique » en revendiquant son lien avec les pièces de Sedaine, et partant avec des pièces jouées sur un théâtre privilégié. La reconnaissance académique de l'œuvre pixérécourtienne est l'argument caché du *Théâtre choisi*. L'analyse des témoignages recensés autour de cette édition a révélé que l'intention première (et secrète) de l'auteur était de décrocher, sinon son entrée à l'Académie, du moins le prix Monthyon<sup>42</sup>. Un bon nombre de témoignages (et de mentions à Sedaine)

39 René-Charles de Pixérécourt, *Guerre au mélodrame!*, *op. cit.*, p. 21-22.

40 « Je me servirai de l'occasion de cet Avertissement pour répondre à quelques objections, à quelques critiques. La première est que ma pièce est écrite dans un style bas et peu élevé. [...] Peut-être mes censeurs ont-ils raison ; mais j'ai cru avoir employé le style qui convenait à l'être, aux mœurs, à la situation du personnage qui parle. » (Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Le Jardinier et son seigneur, opéra-comique en 1 acte en prose, mêlé de musique, Théâtre de la Foire Saint-Germain, 18 février 1761*, Paris/Dunkerque, J. L. de Boubers, 1762, p. 3-4.)

41 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *op. cit.*, p. 493-494.

42 Voir sur ce point notre Introduction aux *Mélodrames* de Pixérécourt, *op. cit.*

introduits dans le *Théâtre choisi* sont donc à comprendre dans cette perspective, comme cette phrase de Pellissier, tirée de la notice du *Monastère abandonné* :

M. Raynouard, qui savait comprendre et apprécier toutes les espèces de mérite, félicita M. de Pixérécourt de ses succès prodigieux, et tout en énumérant avec complaisance les effets les plus saillants de ses principaux ouvrages, il ajouta avec sa franchise originale : « Sedaine fut de l'Académie française, il ne tiendrait qu'à vous d'y arriver ; mais, au préalable, il faudrait, comme lui, légitimer vos bâtards<sup>43</sup>. »

Un autre facteur, peut-être de nature moins sollicitieuse mais plus fidèle aux arguments d'ordre esthétique revendiqués par l'auteur, réside dans la contiguïté entre écriture et mise en scène, élément que Sedaine aurait été le premier à mettre en œuvre et qui constitue le fondement même de la poétique mélodramatique défendue par Pixérécourt.

236

Dans les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », il le précise explicitement :

J'insiste et je dis que l'auteur dramatique ne saurait être trop docile aux répétitions, pour châtier son style (théâtralement parlant) et pour faire la guerre aux mots ; car j'ai remarqué constamment, pendant quarante ans, que c'est aux mots plutôt qu'aux choses que le public s'attache. [...] Voilà ce que j'appelle l'école de Sedaine perfectionnée, et hors de laquelle les succès sont éphémères et sans aucun fruit. Il faut que l'auteur dramatique sache lui-même mettre sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance<sup>44</sup>.

L'intégration de la dimension scénique au sein de l'écriture théâtrale est certainement l'argument le plus probant, qui permet d'inscrire Pixérécourt dans la continuité de Sedaine. On sait combien Sedaine, dans la préface du *Jardinier et son seigneur* notamment, a défendu l'usage de la prose car elle permettait plus aisément d'y incorporer une musique de scène, garante de l'expressivité du personnage<sup>45</sup>. La précision des

43 Jean-Baptiste Pellissier, « Notice sur le monastère abandonné », dans *Théâtre choisi, op. cit.*, t. III, p. 405. On sait que Sedaine fut longtemps tenu éloigné de l'Académie pour une question de style précisément, comme il le rappelle lui-même dans son discours de réception : « [...] peu de pureté dans mon style, peu de correction, encore moins d'élégance : voilà mes fautes ; la constance seule que j'ai mise à solliciter votre suffrage, a pu les faire excuser. » (*Discours de réception de Michel-Jean Sedaine*, 27 avril 1786, <http://www.academie-francaise.fr/>, consulté le 30 juin 2017.)

44 René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *op. cit.*, p. 494-495.

45 « La marche, constamment pesante de notre grand vers Alexandrin, aurait-elle fourni au Musicien la mesure vive d'une femme animée de différents mouvements, qui se succèdent en elle avec rapidité ? » (Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Le Jardinier et son seigneur, op. cit.*, p. 5.)

didascalies concernant l'emplacement de la musique au sein du drame, chez Sedaine, est comparable à ce que l'on repère sur les manuscrits de Pixierécourt<sup>46</sup>. La défense d'une continuité entre l'opéra-comique et le mélodrame prend alors tout son sens. Charles Nodier l'avait clairement dit dans son « Introduction » au *Théâtre choisi*:

Le plus grand nombre des lecteurs a dû remarquer entre tant de qualités éclatantes, cette admirable entente des effets scéniques que personne n'a porté plus loin depuis Sedaine, et dont l'application aurait certainement beaucoup embarrassé Sedaine dans les mêmes circonstances. Leur histoire spéciale pourrait avoir un vif intérêt dans des mémoires particuliers de l'auteur, qu'il écrira sans doute, et que je crois destinés à jeter de vives lumières sur la théorie et sur la pratique de l'art, mais elle n'appartient pas à la critique extérieure<sup>47</sup>.

Il y a donc eu une histoire spéciale entre Sedaine et Pixierécourt, que le mélodramaturge n'a pas pris la peine de détailler, par manque de temps sans doute et parce que la cécité grandissante qui l'accablait à la fin de sa vie l'avait contraint à précipiter l'achèvement de son *Théâtre choisi*. Terminer avec l'édition des « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'opéra-comique » est donc un acte signifiant. Après avoir clamé dans les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame » : « Ce n'est donc pas moi qui ai établi le genre romantique<sup>48</sup> », Pixierécourt faisait montre d'une poétique qui aurait pu, si l'on en croit Nodier, jeter de vives lumières sur la théorie et la pratique d'un art théâtral que l'auteur a laissé à la postérité le soin de reconstruire. Le geste ultime de Pixierécourt porte, de fait, une revendication qui n'a peut-être pas été suffisamment exploitée par les historiens du théâtre et les musicologues. L'opposition de l'auteur au drame romantique a longtemps été perçue comme l'aveu d'une jalousie réactionnaire. Avec ce texte de Sedaine, Pixierécourt invite pourtant à réfléchir sur un aspect moins étudié, celui de l'apport du mélodrame pour la réflexion sur les mutations conjointes des écritures théâtrales et musicales entre 1780 et 1830. Il existe en effet un pont entre Grétry et Meyerbeer, entre Sedaine et Scribe, que Pixierécourt s'est chargé de mettre en évidence.

237

ROXANE MARTIN Sedaine, figure tutélaire du mélodrame selon Pixierécourt

46 Voir, sur ce point, notre article : « La place de la musique dans la genèse du projet mélodramatique : analyse des manuscrits de Pixierécourt », dans *La Musique de scène dans le théâtre parlé de Diderot à Hugo*, Actes du colloque international tenu à Paris et Boulogne, 18-20 mai 2017, Olivier Bara et Patrick Taïeb (dir.), Rennes, PUR, à paraître.

47 Charles Nodier, Introduction au *Théâtre choisi*, op. cit., t. I, p. xiv-xv.

48 René-Charles Guilbert de Pixierécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », op. cit., p. 499.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

FARMAIN DE ROZOI, Pierre-Barnabé, *Dissertation sur le drame lyrique*, La Haye/Paris, Veuve Duchesne, 1775.

LACROIX, Paul [Le Bibliophile Jacob], *Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869.

MEYERBEER, Giacomo, *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, éd. Robert Ignatius Letellier, London, Associated University Presses, 1999.

NODIER, Charles, « Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat – Influence réciproque de la société sur le théâtre, et du théâtre sur la société », *Revue de Paris*, 1835, t. IV.

—, *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Charpentier, 1850.

238 PIXÉRÉCOURT, René-Charles Guilbert de, [Le Bonhomme du Marais], *Guerre au mélodrame!*, Paris, Delaunay, Barba/Mongie, 1818.

—, « Le mélodrame », *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, t. VI, 1832, p. 288-319.

—, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, 1841-1843, 4 vol.

—, *Mélodrames*, éd. Roxane Martin, Paris, Classiques Garnier, 2013-, 5 vol. parus.

—, *Guillaume Tell*, ms. autogr., Nancy, Société d'Histoire de la Lorraine et du Musée Lorrain, fonds Pixérécourt, boîte n° 9, f° 9087.

SEDAINE, Michel-Jean, Avertissement, dans *Le Jardinier et son seigneur, opéra-comique en un acte en prose, mêlé de musique*, Paris/Dunkerque, J. L. de Boubers, 1762.

—, *Discours de réception de Michel-Jean Sedaine*, 27 avril 1786, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-michel-jean-sedaine>.

### Études

BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms, 2001.

MARTIN, Roxane, Introduction à René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, éd. Roxane Martin, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2013, p. 11-79.

—, « La place de la musique dans la genèse du projet mélodramatique : analyse des manuscrits de Pixérécourt », dans Olivier Bara et Patrick Täieb (dir.), *La Musique de scène dans le théâtre parlé de Diderot à Hugo*, Rennes, PUR, à paraître.

PITOU, Alexis, « Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1911, p. 256-296.

WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1927*, Sprimont, Mardaga, 2005.

Roxane Martin est professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'Université de Lorraine. Spécialiste du théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est notamment l'autrice de *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes. 1791-1864* (Champion, 2007), de *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914* (Classiques Garnier, 2014) et a coordonné un numéro thématique de la *Revue d'histoire du théâtre* sur « Le jeu de l'acteur de mélodrame » (n° 274, 2017-2). Elle dirige actuellement l'édition critique des *Mélodrames* de Pixérécourt aux Classiques Garnier (5 tomes parus, 2013-).

**Résumé :** Les références à Sedaine sont récurrentes dans les divers textes théoriques produits par Pixérécourt tout au long de sa carrière dramatique. Cet article en analyse les enjeux, et montre combien Pixérécourt, en revendiquant Sedaine comme « père » du mélodrame, cherche à édifier une poétique théâtrale venant s'inscrire à contre-courant de l'esthétique du drame romantique. Le mélodrame, présenté comme un maillon intermédiaire entre l'opéra-comique et le grand opéra romantique, se donne ainsi comme une forme propice pour engager une réflexion sur les mutations conjointes des écritures théâtrales et musicales entre 1780 et 1830.

**Mots-clés :** mélodrame ; opéra ; opéra-comique ; Pixérécourt ; musique de scène

**Abstract :** The references to Sedaine are recurrent in the various theoretical texts produced by Pixérécourt throughout his dramatic career. This article analyzes the stakes, and shows how Pixérécourt, by claiming Sedaine as “father” of melodrama, seeks to build a theatrical poetic coming to register against the current of the aesthetic of the romantic drama. Melodrama, presented as an intermediary link between comic opera and “Grand opéra”, thus gives itself as a propitious form to engage in a reflection on the joint mutations of the theatrical and musical writings between 1780 and 1830.

**Keywords :** melodrama ; opera ; comic opera ; Pixérécourt ; stage music





QUATRIÈME PARTIE

## Rayonnement et postérité



*Herbert Schneider*

Les opéras et drames de Sedaine joués en Allemagne, au cours de sa vie et jusqu'au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, sont au nombre de treize. Seuls les livrets de Marsollier sont plus nombreux (dix-huit), mais leur présence à l'affiche reste plus limitée. François-Benoît Hoffman, quant à lui, comptabilise douze œuvres représentées outre-Rhin. Toutes les œuvres dramatiques de Sedaine jouées en Allemagne, à l'exception de deux pièces de théâtre parlé, appartiennent au répertoire du théâtre musical. Il faut noter que, contrairement à la plupart des théâtres de cour, les théâtres des villes, les troupes ambulantes et les troupes françaises établies dans les pays de langue allemande, comme celle de Hambourg, pratiquaient un mélange de répertoire : tragédies, comédies, drames, vaudevilles, opéras et opéras-comiques. Quant aux sources qui témoignent des œuvres françaises représentées en Allemagne, ce sont les livrets imprimés, les partitions, les copies des rôles conservées dans les archives, les affiches de théâtres et, dans une moindre mesure, la presse. Les périodiques comme les *Nordische Miscellen* (1804-1810), *Hamburg und Altona*, les journaux de théâtre publiés à Gotha (*Theater-Journal für Deutschland*) et à Göttingen, enfin quelques almanachs témoignent du répertoire et donnent des comptes rendus détaillés de certaines représentations.

Si les sources qui émettent un jugement à propos de la qualité des œuvres dramatiques de Sedaine et de leurs représentations sont très rares, on trouve en plus grand nombre des polémiques concernant leur traductions. Les encyclopédies allemandes du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, quant à elles, consacrent de courts articles très généraux à Sedaine. Dans l'*Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie der gebildeten Stände* (« Encyclopédie générale des couches cultivées ») de 1827, on peut lire : « Ce qui est le plus important, ce sont ses œuvres dans le domaine de l'opéra-comique dont quelques-unes se sont maintenues au répertoire. Parmi ses comédies qui, dans l'ensemble, sont plutôt prosaïques, *Le Philosophe sans le savoir* mérite d'être nommé ici, ainsi que *La Gageure imprévue*<sup>1</sup>. » La grande encyclopédie de Meyer indique

1 « Am bedeutendsten ist das, was [Sedaine]. im Genre der komischen Oper geleistet hat. [...] Seine ansprechendste komische Oper ist Rose et Colas (1764). Auch haben sich einige andere, z. B., Aline, reine de Golconde, Amphytrion, Le Magnifique, Aucassin et Nicolette, Richard Cœur de lion (1784) und Guillaume Tell (1791), deren mehrere von Grétry und Monsigny componirt wurden,

quant à elle : « Sedaine s'est tourné vers l'opéra dans lequel on avait pris des distances avec les règles sévères de l'opéra classique du XVII<sup>e</sup> siècle et dans lequel on s'orientait vers la musique italienne et le *Singspiel* dramatique. Sedaine est considéré comme le fondateur de l'opéra-comique<sup>2</sup>. »

À l'époque où Sedaine et Diderot donnaient une nouvelle orientation à la comédie, au drame et à l'opéra-comique en France, Lessing, avec sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767), et Wieland avec ses traductions des pièces de Shakespeare<sup>3</sup>, entre autres, incitaient les dramaturges à s'engager dans une direction nouvelle en prenant leurs distances vis-à-vis de la grande tradition du théâtre classique français. C'était la période du *Sturm und Drang* (le mouvement préromantique en Allemagne, entre 1770 et 1790 environ) et, en partie aussi, de l'*Empfindsamkeit* (sensibilité).

Après la guerre de Sept Ans, on vit le public affluer au théâtre, particulièrement pour le *Singspiel* qui dominait de loin la tragédie et la comédie. Comme le répertoire allemand du *Singspiel* était très restreint, les théâtres et les troupes ambulantes l'enrichirent par des traductions ou des arrangements d'opéras *buffe* et d'opéras-comiques. En ce qui concerne l'Allemagne, Jörg Krämer a montré à quel point le nombre des œuvres originales de théâtre musical a augmenté, surtout après 1766<sup>4</sup>. Il mentionne aussi

---

*theilweise auf dem Repertorium erhalten. Unter seinen Lustspielen, welche im ganzen etwas nüchtern gehalten, verdient, Le philosophe sans le savoir (1765) den Preis, daneben La Gageure imprévue. Geringen Beifall fanden die Dramen. [...] Seine Œuvres dramatiques erschienen zu Paris 1760 und 1776 (4 Bde.). Eine Auswahl daraus besorgte Auger mit einer biographischen Notiz in den Œuvres choisies (3 Bde., Par. 1813). Eine Würdigung seiner Leistungen gab die Fürstin Salm in ihrem, « Éloge historique de Michel Jean S », (Par. 1797). » (« Sedaine », dans *Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie der gebildeten Stände*, Leipzig, Brockhaus, 1827, vol. 10. Les traductions de l'allemand sont de l'auteur.)*

- 2 Meyer ajoute : « Ses livrets mis en musique par Philidor, Monsigny et Grétry sont les plus connus : *Le Diable à quatre*, *Le Roi et le fermier*, *Rose et Colas*, *Aucassin et Nicolette*, *Richard Cœur de lion*, *Aline, reine de Golconde*, *Guillaume Tell*. Les deux comédies, *Le Philosophe sans le savoir* (1765) et *La Gageure imprévue* (1786) restées au répertoire du Théâtre-Français et qui lui ont valu l'élection à l'Académie (1786), ont plus de valeur. ». Dans l'original : « *Er wandte sich der Oper zu, in der damals, im Gegensatz zu den strengen Regeln der klassischen Oper des 17. Jahrh., die italienische Musik, das dramatische Singspiel, zur Geltung kam. [Sedaine], gilt für den Begründer der komischen Oper. Von seinen Texten, zu denen Philidor, Monsigny und Grétry die Musik schrieben, sind am bekanntesten: Le Diable à quatre, Le Roi et le fermier, Rose et Colas, Aucassin et Nicolette, Richard Cœur de lion, Aline, reine de Golconde, Guillaume Tell. Größern Wert haben seine beiden Lustspiele, die sich auf dem Repertoire des Théâtre-Français erhalten haben, und die ihm (1786) einen Sitz in der Akademie eintrugen: Le Philosophe sans le savoir (1765) und La Gageure imprévue (1768).* » (Hermann Julius Meyer, *Conversations-lexikon*, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1852, vol. 6, col. 241.)
- 3 William Shakespeare, *Shakespear Theatralische Werke*, trad. Christoph Martin Wieland, Zürich, Geßner, 1762-1766, 8 vol. ; et plus tard, *William Shakespear's Schauspiele*, trad. Johann Joachim Eschenburg, Zürich, Geßner, 1775-1782, 13 vol.
- 4 Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen, May Niemeyer, 1998, t. 1, p. 21. Pour

les troupes ambulantes qui ont joué des opéras-comiques français en traduction : les troupes de Felix Berner (œuvres de Monsigny, Grétry, Philidor), de Johann Böhm (Grétry), de Johann Appelt (Philidor) et de Theobald Marchand.

La troupe de Marchand à Mannheim prit l'initiative de publier en 1771 et 1773 la série des *Komische Opern für die Churpfälzische teutsche Schaubühne* (Opéras-comiques pour les théâtres allemands électoraux-palatins) comportant six opéras-comiques français traduits<sup>5</sup>, bientôt suivie, de 1772 à 1775, par les six volumes de la *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn [Theobald] Marchand aufgeführt werden*, (Collection d'opéras-comiques tels qu'on les voit représentés par la troupe allemande électorale-palatine sous la direction de M. [Theobald] Marchand) regroupant au total 36 opéras-comiques<sup>6</sup> (fig. 1). Des airs notés sont reproduits à la fin de chaque volume.

Ces trente-six œuvres représentent les meilleurs opéras-comiques et drames lyriques produits à Paris durant cette période. Leur impact était grand, surtout dans les pays rhénans, mais aussi dans des villes comme Berlin ou Hambourg. Le *Theater-Journal für Deutschland*, par exemple, signale plusieurs œuvres représentées à Bonn dans la version publiée dans la série de la *Sammlung* parue à Francfort<sup>7</sup>.

Les tableaux qui vont suivre détaillent la présence d'œuvres de Sedaine dans les pays de langue allemande en précisant le titre traduit, l'auteur de la traduction, les lieux et les dates de la publication, quelquefois même de la représentation sur scène et des remarques concernant le type de publication du livret, le nom de l'arrangeur de la partition pour chant et piano et le nom du compositeur allemand, dans le cas où la traduction ou l'arrangement d'une œuvre dramatique de Sedaine a été mis en musique.

Krämer, les opéras traduits ne font pas partie du théâtre musical en langue allemande.

- 5 *Komische Opern für die Churpfälzische teutsche Schaubühne*, Mannheim, L.-F. Schwan, 1771, 1773.
- 6 *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn [Theobald] Marchand aufgeführt werden*, trad. Johann Heinrich Faber, Frankfurt am Main, Andreäischen Schriften, 1772-1775. Voir Herbert Schneider, « Übersetzungen französischer Opéras-comiques für Marchands *Churpfälzische Deutsche Schauspielergesellschaft* », dans Ludwig Finscher, Bärbel Pelker et Rüdiger Thomsen-Fürst (dir.), *Mannheim. Ein Paradies der Tonkünstler?*, Frankfurt, Peter Lang, 2002, p. 387-434. Les paroles traduites des autres airs et ensembles des opéras-comiques de la *Sammlung der komischen Operetten*, soigneusement adaptées à la mélodie, illustrent la préférence accordée à la qualité du chant plutôt qu'à la qualité littéraire du texte.
- 7 Carl Wilhelm Ettinger, « Dramatische Nachrichten aus Bonn », *Theater-Journal für Deutschland*, Gotha, 1780, p. 22 (*Le Déserteur*, représenté le 30 juillet; d'ailleurs avec *Der Deserteur aus Kindesliebe* de Stephanie dem Jüngerer), p. 24 (*Röschchen und Colas*, le 4 septembre), p. 26 (*Der Deserteur*, le 16 décembre); 1781, p. 36, 39, 48 (*Le Déserteur*, les 5 mai, 24 juin, 19 septembre).



Sammlung

der

komischen Operetten

so wie sie von der

Churfürstlichen Deutschen

Hofschauspielergesellschaft

unter der Direction

des Herrn Marchand

aufgeführt werden

III Band

Frankfurt am Main  
mit Andreäischen Gebrüchern

1774



1. Sammlung der komischen Operetten, Frankfurt am Main, Andreä, 1774, page de titre

Le titre du livret imprimé, « *Arien und Gesänge* » ou « *Gesänge* », signale que le livret ne renferme que les paroles chantées, ce qui permettait de les lire pendant la représentation ou chez soi. L'action scénique et l'intrigue ne pouvaient être comprises que pendant la représentation. À la maison, on pouvait lire les paroles et chanter les airs mémorisés (à l'époque, on assistait plusieurs fois à la représentation de la même pièce).

Parallèlement aux livrets publiés en séries, ce sont surtout les éditeurs de Vienne qui ont publié les textes complets avec la traduction des dialogues. Les hommes de théâtre n'avaient en réalité pas besoin d'apporter un grand soin aux répliques parlées. Mieux, l'absence des dialogues dans les livrets imprimés donnait la possibilité d'en improviser certains passages, de faire des allusions à des événements actuels et locaux et d'esquiver éventuellement la censure. Les éditeurs autrichiens ont publié plus souvent que les allemands le livret complet avec les dialogues parlés en traduction allemande.

Tableau 1. Les premières pièces de Sedaine jouées dans les pays germaniques

Titre original	Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Le Diable à quatre</i> (1752)	<i>Die doppelte Verwandlung,</i> <i>eine freie Nachahmung</i>	Friedrich Wilhelm Weiskern	Wien, Krauss, 1767	Libre imitation
<i>Blaise le Savetier</i> (1759)	<i>Hans der Schuflicker</i>	J. H. Faber	Frankfurt, Andraische Schriften, 1772	Appendice de 2 airs
	<i>(Der Dorfbalbir</i>	C.F. Weiße	Leipzig, 1771	Musique de J.A. Hiller)
<i>On ne s'avise jamais de tout</i> (1761)	<i>Man sieht niemals alles voraus</i>	J.H. Faber	Frankfurt, Andraische Schriften, 1772	Appendice de 4 airs

Airs de *Blaise le Savetier*:

- « Tiens ma femme, je t'en prie » / « *Um vergnügt zu leben* »
- « L'argent seul fixe le caprice » / « *Nur das Geld kann den spröden Stolz besiegen* »

Airs d'*On ne s'avise jamais de tout*:

- « Je vais te voir » / « *Lise kann nicht mehr lang verweilen* »
- « Jusque dans la moindre chose » / « *Alles, was ich nur erblicke* »
- « Une fille est un oiseau » / « *Junge Mädchen sind fürwahr* »
- « On ne s'avise jamais de tout » / « *Ihr, die ihr meint, dass aus zärtlichen Schriften* »

Gluck avait fait un arrangement du *Diabole à quatre* représenté au *Burgtheater* à Vienne en 1759<sup>8</sup>. Huit ans plus tard, Weiskern créa, toujours à Vienne, une imitation libre de la pièce de Sedaine. Les deux autres opéras-comiques ont été traduits par Johann Heinrich Faber, qui enseignait le droit et les belles-lettres à l'Université de Mayence et dont nous possédons un traité sur les éléments des belles-lettres avec un chapitre très important et éclairant sur le problème des traductions d'opéras<sup>9</sup>.

Tableau 2. Traductions du *Roi et le fermier* (1762)

Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Der König und der Pächter</i>	Gottlieb Konrad Pfeffel	- Frankfurt-Leipzig, 1766 <sup>10</sup> et Frankfurt, Garbe, 1766	Comisches Singspiel
<i>Der König und sein Waldförster</i>	(éd. par J.W. Winter)	- Cologne, Johann Jacob Horst, 1771 <sup>11</sup>	Comisches Singspiel
<i>Der König und der Pächter</i>	J.H. Faber	- Frankfurt, Andreaische Schriften, 1773	Appendice de 3 airs
<i>(Der König und der Pächter</i>	Gaspero Angiolini	- Wien, Logenmeister, 1774	Heroisch-comisches Ballett)
<i>(Die Jagd</i>	Christian Weise	- 1770	Johann Adam Hiller)
<i>(Der König und der Pächter</i>		- München, 1777	musique de Joseph Michel) <sup>12</sup>

Airs notés du *Roi et le fermier*:

- « Le Milord m'offre des richesses » / « *Der Milord wies mir Kostbarkeiten* »
- « Ce que je dis est la vérité même » / « *Des Reichthums Pracht wird nie mein Herz verblenden* »
- « Ne perdons jamais l'espérance » / « *Lasst uns Schaaf und Trift verzehren* »

La traduction anonyme du *Roi et le fermier* publiée à Cologne en 1771 fait figure d'exception dans tout le répertoire traduit car les dialogues sont versifiés, ce qui souligne l'importance donnée à cette œuvre (fig. 2). Nous n'avons pourtant aucune source qui nous permette de savoir si cette version a été représentée.

8 Voir le livre de référence de Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

9 Johann Heinrich Faber, *D. Johann Heirich Faber, Churfürstlichen Maynzischen Hofgerichtsraths [...] Anfangsgründe der Schönen Wissenschaften zu dem Gebrauche seiner akademischen Vorlesungen*, Mainz, Weyland, 1767.

10 Dans *Theatralische Belustigungen*, Frankfurt, Leipzig, vol. 2. Voir *Ibid.*, p. 164.

11 *Fünf Dramatisch-Comisch-und Satyrische Singspiele in Versen*, éd. J.W. Winter, Cölln, Joh. Jakob Horst, 1771. Les quatre premières pièces sont anonymes: *Dramatisch-Musicalisches Singspiel aufgeführt am dem feyerlichen Königs Tag des Römischen König JOSEPH des II. von einem Hoch-Edel-Hochweisen Magistrat zu Cölln am Rhein*; *Die von dem Kayser Theodosius bereute Eifersucht*; *Das geraubte Schnupftuch*; *Zarates und Mendoza oder Erstaunliche Stärke der Brüderlichen Liebe*; *Der König und sein Waldförster*.

12 Voir Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, op. cit., t. 2, p. 797.



2192

Fünf  
Dramatisch-Comisch-  
Und  
Satyrische  
Singspiele

in Versen  
Herausgegeben

Von  
J. W. Winter



Cölln am Rhein

Bei Joh. Jakob Horst Buchhandlern 1771.

2. Fünf Dramatisch-Comisch-und Satyrische Singspiele in Versen, éd. J.W. Winter, Cölln, Joh. Jakob Horst, 1771, page de titre

C'est la traduction de Gottlieb Konrad Pfeffel que l'on a pu voir sur la scène de l'Opéra de Francfort en 1766. Dans la série de la *Sammlung der komischen Operetten*, Faber publia une autre traduction à laquelle il a ajouté trois airs, dont les deux premiers étaient très populaires en France. À Vienne, Gaspero Angiolini a arrangé l'œuvre en ballet heroï-comique en 1774; dans son *Singspiel Die Jagd*, musique de Johann Adam Hiller, Christian Weise s'est fortement inspiré du *Roi et le fermier*; enfin Jörg Krämer mentionne une mise en musique du livret de Sedaine par Joseph Michel, œuvre créée à Munich en 1777<sup>13</sup>.

Tableau 3. *Rose et Colas* (1764)

Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Röschen und Colas</i>	J. H. Faber	- Mannheim, Schwan, 1771 - Frankfurt, Andreaische Schriften, 1772 - Riga, Johann Friedrich Hartknoch, 1773	Appendice de 4 airs
<i>Hänschen und Gretchen</i>	Carl Julius Christian Schüler	- Gotha, 1776, 1777 - Wien, Logenmeister, 1778	
<i>Rose und Colas</i>		- s.l., Fürstliche Hofbuch- druckerei	
<i>Roschen und Colas</i>		- (Rudolstadt?), 1779	
<i>Röschen und Colas</i>		- Bonn, 1779. F-Pn 8 Yth 66399 - Mayence, Rochus, Cordon, 1787	<i>Arien und Gesänge</i>
<i>Hanns Peter Dummkopf oder Röschen und Colas</i>	Johann Gottlieb Feyer	- Berlin, 1788 - Halberstadt, 1797	<i>Arien und Gesänge</i> <i>Arien und Gesänge</i>
<i>Röschen und Colas</i>		- Berlin, 1788, 1803	<i>Arien und Gesänge</i>
<i>(Hänschen und Gretchen)</i>	Johann Christian Bock, d'après Sedaine	- 1773, aucune représentation	Johann Friedrich Reichardt)
<i>(Der Dorfbalbir)</i>	Christian Felix Weiße	- Leipzig, 1771	Musique de Johann Adam Hiller)

Airs notés de *Rose et Colas* :

- « Sans chien et sans houlette » / « *Viel lieber an einem Fädchen /Eine ganze Herde regiert* »
- « C'est ici que Rose respire » / « *Hier wohnt sie, wo ich zitternd schleiche* »
- Romance « Il était un oiseau gris » / « *Es war einst ein Vogel draus* »
- Vaudeville « Fournissez un canal au ruisseau » / « *Setzt den schnellen Bache gleich* »

*Rose et Colas* a eu plus de succès en Allemagne que *Le Roi et le fermier*. On compte quatre traductions de *Rose et Colas* qui portent des titres différents (tableau 3). *Hänschen und Gretchen* est une adaptation germanisante qui se manifeste déjà par les noms des personnages, tandis que le titre *Hans Peter Dummkopf oder Röschen und Colas* (*Jean Pierre imbécile ou Rose et Colas*) ne signale pas seulement le caractère de Colas, mais sert aussi d'incitation publicitaire à aller voir le spectacle et à acheter le livret.

Quatre éditions du livret sont limitées à la seule reproduction des paroles chantées. Tandis que *Le Roi et le fermier* n'est d'actualité que pendant onze ans, entre 1766 et 1777 et représenté dans cinq villes, *Rose et Colas* est présent sur les scènes de neuf villes au moins, entre 1771 et 1803. Johann Friedrich Reichardt a mis en musique une traduction de Johann Christian Bock qui n'a jamais été représentée.

Grâce à l'actualité de la thématique et à l'excellente musique de Monsigny, *Le Déserteur* a été très vite populaire, non seulement en France, mais aussi dans d'autres pays d'Europe. Il en existe quatre traductions allemandes différentes et deux adaptations (tableau 4)<sup>14</sup>.

Pour *Le Déserteur*, il existe un cas rare de traduction allemande en *Lustspiel*, c'est-à-dire sans la musique : c'est la première, qui date de 1770 et a été créée par Moriz von Brahm à Vienne. Ce *Lustspiel* témoigne de l'actualité du sujet et de l'estime suscitée par le drame de Sedaine. La traduction de Johann Joachim Eschenburg ou de Faber publiée d'abord à Mannheim, puis dans la *Sammlung der komischen Operetten* avec quatre airs notés, entre très vite dans le répertoire de plusieurs théâtres et troupes. Elle paraît encore sur scène à Berlin et Ludwigslust en 1822. La traduction de Neuhaus ne fut donnée qu'à Gotha. À Vienne, c'est Wilhelm Ehlers qui présenta un nouvel arrangement du *Déserteur*.

Le succès du *Déserteur* a incité plusieurs auteurs à créer des œuvres qui reprennent la même thématique : on peut citer, entre autres, Stephanie der Jüngere, librettiste de Mozart et de Dittersdorf, qui a écrit *Der Deserteur aus Kindesliebe* (Gotha, 1777) et August von Kotzebue, auteur de la farce *Der Deserteur* (« eine Posse », 1808)<sup>15</sup>.

14 Albert Gier, s.v. « *Le Déserteur* », dans Walter Jens (dir.), *Kindlers neues Literatur Lexikon*, München, Kindler-Verlags, 1999, t. 15, p. 105-106 ne mentionne aucune traduction.

15 Le thème du déserteur était déjà présent dans *Le Milicien* de Louis Anseume et Egidio Duni (1763) et, après Sedaine, chez Louis-Sébastien Mercier, *Le Déserteur*, 1770 [Brenner 9044]; version de J. Patrat avec *lieto fine*, Brest, 1771; Arnaud Berquin, *Le Déserteur ou l'Héroïsme filial*, publié dans *L'Ami de l'adolescence*, mai 1783 (d'après G. Stephanie, *Der Deserteur aus Kindesliebe*) [Brenner 3647]; Jean Bercher, dit Dauberval, *Le Déserteur*, ballet pantomime tragi-comique, Bordeaux, 1785 [Brenner 5217]; Maximilien Gardel, *Le Déserteur*, ballet d'action, Fontainebleau, 1786 [Brenner 6845]; anonyme, *Aline et Colin ou les Déserteurs*, pantomime, Théâtre des élèves de l'Opéra, 1780 [Brenner 60]; Arnaud Berquin, *Les Déserteurs ou les Hommes généreux*, comédie ms. 1788 [Brenner 3648]. Voir Clarence D. Brenner, *A Bibliographical List of Plays in the French Language*, New York, AMS Press, 1979. Les arrangements avec musique originale : *Il Disertore*, livret de C.F. Badini d'après Sedaine, musique de Pietro Alessandro Guglielmi, créé à Londres, 1770; *The Deserter*, musique de Charles Dibdin, Londres, 1773, (avec deux airs de Philidor); *Le Déserteur*, musique de Heinrich Carl Ebell, Berlin, 1800.

Tableau 4. *Le Déserteur* (1769)

Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Der Deserteur</i>	Moriz von Brahm J.J. Eschenburg ou Faber <sup>16</sup>	- Wien, Trattner, 1770 - Mannheim, Schwan, 1771, 1772 - Frankfurt, Andreaische Schriften, 1772, 1773 - Brunswick, 1772 - Berlin, 1772, 1773	<i>Lustspiel</i> Appendice de 4 airs <i>Arien und Gesänge</i> <i>Arien und Gesänge</i>
( <i>Der Deserteur</i> <i>Le Déserteur</i> <i>accommodé et réduit,</i> <i>représenté à la solitude</i> <i>Der Deserteur</i> )	Livret anonyme	- Breslau, Wäser, 1772 - Stuttgart, Cotta, 1774  - Leipzig, Königsberg, Gottlieb Lebrecht Hartung - Gotha, 1774 - Berlin, s.d., 1789	Johann Michael Helmig) <sup>18</sup> Musique d'Antoine Baroni Ballet de Paletti; par les élèves de l'Académie militaire) Partition chant et piano de Carl David Stegmann Seylersche Truppe <sup>19</sup> <i>Arien und Gesänge</i>
<i>Der Deserteur</i>	Christian Ludwig K. Neuhaus  (Eschenburg ou Faber)	- Gotha, 1776, 1777, 1778 - Gotha, 1778 - Wien, Logenmeister, 1779 - Brunswick, 1784	Musique de Johann Gottfried Schwanenberger) <sup>20</sup>
( <i>Der Überläufer,</i> <i>tragisch-komische</i> <i>Pantomime</i> <i>Der Deserteur</i> )	August Ciliax	- Hamburg, 4 oct. 1796  - Halberstadt, 1797 - Hamburg, Freystatzky, Rabe, 1797 - Frankfurt, 1797 - Wien, 1799	Musique de P. Chevalier, tirée des meilleurs compositeurs italiens et français) Döbbelinische Theatergesellschaft <i>Gesänge</i> <i>Arien und Gesänge</i>
	Eschenburg ou Faber	- Représenté à Hambourg, 1803 <sup>17</sup> - Weimar, 1804 - Berlin, 1811	<i>Arien und Gesänge</i> <i>Gesänge</i>
	Arrangé par Wilhelm Ehlers	- Wien, 1820 - Berlin, 1822 - Ludwigslust, 1822	<i>Singspiel</i> , manuscrit ÖNB <i>Arien und Gesänge</i>

Airs notés du *Déserteur*: – « Peut-on affliger ce qu'on aime » / « *Ein solches Herz zu kränken* »,  
– « J'avais égaré mon fuseau » / « *Mein Schäferstab war fort* », – Duo « Tous les hommes sont  
bons; Vive le vin, vive l'amour » / « *Aller Welt Blut Ist gut; Fort mit dem Gram, denn hier ist Wein* »,  
– « Oublions jusqu'à la trace » / « *Ach! vergesst alle Schmerzen* »

16 Indication erronée dans le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France. La notice de l'exemplaire F-Pn 8 Yth 66238 donne pour traducteur C.A. Beulwitz, de même que pour les *Arien und Gesänge des Deserteur*, s.l.s.d., 8 Yth 66239.

17 Voir Herbert Schneider, « Das Repertoire des französischen Theaters und Beispiele für Übersetzungen französischer Opern für das deutsche Theater in Hamburg », dans Bernhard Jahn et Claudia Zenck (dir.), *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770-1850)*, Frankfurt, Peter Lang, 2016, p. 223-278.

18 Voir Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, op. cit., t. II, p. 789.

19 Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, p. 112. La troupe de Seyler donna une représentation du *Deserteur* à l'occasion de l'ouverture du théâtre de la cour.

20 Voir Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, op. cit., t. 2, p. 812.

Les trois pièces du **tableau 5**, *Le Magnifique*, *Félix ou l'enfant trouvé* et *Aucassin et Nicolette* ont eu un rayonnement moins important.

Tableau 5. Trois œuvres moins jouées

Titre original	Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Le Magnifique</i> (1773)	<i>Der prächtige Freigebig</i>	J.H. Faber	- Frankfurt, Andreaische Schriften, 1775	Appendice de 2 airs
	<i>Der reiche Deutsche zu Florenz</i>	Traducteur non identifié	- Leipzig, Hilscher, 1780	<i>Lustspiel; Vermischte Theater der Ausländer</i> , t. 3
<i>Félix, ou l'Enfant trouvé</i> (1777)	<i>Felix oder der Findling</i>	Johann André	- Wien, 1784, 1785  - Hamburg, Frédéric Hermann Nestler, 1796	<i>Schauspiel mit Gesang; Journal von und für Deutschland</i> , Ellrich 1784, S. 191 Opérette
<i>Aucassin et Nicolette</i> (1779)	<i>Ferdinand und Nicolette</i>	Johann André	- Hamburg, J.M. Michaelsen, 1787	<i>Gesänge</i>
	<i>(Aucassin und Nicolette Singspiel</i>	Franz Karl Hiemer nach Sedaine	- München, Zängle, 1813	Musique du baron von Poißl)

Airs notés du *Magnifique* :

- « Ah! c'est un superbe cheval » / « *Ach! wie ist das Pferd so schön* »
- « Ô ciel! quel air de courroux » / « *Ach! Ja, Eifersucht quält ihn* »

*Le Magnifique* a connu deux traductions différentes, dont la seconde est un nouvel exemple de l'estime dans laquelle on tenait Sedaine en tant que dramaturge, car elle figure dans l'anthologie *Vermischtes Theater der Ausländer* (*Mélange de théâtre étranger*). Les deux autres opéras ont été traduits par Johann André, membre d'une famille de huguenots, compositeur, important éditeur de musique et traducteur de livrets. Dans son titre *Der prächtige Freigebig*, littéralement *Le Généreux magnifique*, Faber n'ajoute qu'une épithète positive. Le titre que donne un traducteur anonyme au *Magnifique*, *Der reiche Deutsche zu Florenz* (*Le Riche Allemand de Florence*), témoigne de la germanisation de l'œuvre. La raison pour laquelle Johann André a remplacé le nom d'Aucassin par celui de Ferdinand semble plus banale : la chantefable d'*Aucassin et Nicolette* n'était pas connue en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle et la prononciation du nom d'Aucassin lui a probablement paru trop difficile pour le public.

Sans aucun doute, *Richard Cœur de lion* était aussi populaire en Allemagne qu'en France ou en Grande-Bretagne (**tableau 6**)<sup>21</sup>.

21 À l'Opéra de Hambourg, c'est une version londonienne de *Richard Cœur de lion* qui a été choisie. Voir Anabelle Spallek, « "Richard Löwenherz" nach der "Londoner Veränderung": Französische Singspiele am Hamburger Stadttheater 1786/87-1811/12 », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 22, 2005, p. 141-162.

Tableau 6. *Richard Cœur de lion* (1785), sous le titre de *Richard Löwenherz*

Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
Stephanie der Jüngere	- Wien, Logenmeister, 1787	
Stephanie der Jüngere (Georg Karl Zulehner)	- Stuttgart, C. Eichele, s.d. - Mainz, Schott, (1788)	
	- Wien, Jahn, 1789	Partition chant et piano
	- Berlin, 1789	
	- Cologne, Langen, 1789	<i>Arien und Gesänge</i>
	- Frankfurt, 1789	
Johann André	- s.l., 1789	<i>Arien und Gesänge</i>
	- Hamburg, Michaelsen, 1790	
André	- Berlin, 1790, 1798, 1790, 1806, 1809, 1812, 1815	<i>Gesänge ou Arien und Gesänge</i>
André	- Braunschweig, Tilly, 1794	<i>Arien und Gesänge, Singspiel</i>
	- Hamburg, Freystatzky, Rabe, 1894	
	- Bayreuth, 1795	<i>Arien und Gesänge</i>
	- Prag?, 1795	Rosnersche Gesellschaft
	- Breslau, Groß, s.d.	
André	- Königsberg, Georg Karl Haberland, s.d.	Avec ballet de Telle
	- Berlin, Schlesinger, (1814)	Ouverture de Joseph Weigl, partition chant et piano par Friedrich Wilhelm Seidel
	- Berlin, 1823, 1824	
	- Berlin, 1830, 1840	
	- Mainz, Schott, 1843	Partition chant et piano
	- Berlin, Schlesinger, 1848	Partition chant et piano
Julius Pfister	- Königsberg, Schultz, 1849	
	- Berlin, 1849	
	- Offenbach, André, 1850	Partition d'orchestre
	- München, Schurich, 1862	
	- Brunswick, Litolf, (1870)	Partition chant et piano
	- Berlin, Mode, 1875	Partition chant et piano
	- Leipzig, Berthold Senff, s.d.	Partition chant et piano
	- Wien, Universal Edition, (19??)	Partition chant et piano

254

L'œuvre est restée au répertoire des théâtres allemands tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et, pour cette raison a été maintes fois publiée sous forme de partition pour chant et piano, depuis l'édition de Zulehner, parue chez Schott en 1788 jusqu'à celle d'Universal Edition au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les traductions de Stephanie der Jüngere et d'André ont longuement dominé, bien que tacitement modifiées dans les nombreuses éditions du XIX<sup>e</sup> siècle. Julius Pfister, quant à lui, a produit une nouvelle traduction pour les représentations données à Königsberg. Ma liste embrasse les partitions pour chant et piano de huit éditeurs, publiées entre 1788 et 1901 environ. Une édition de la partition pour orchestre, parue chez André à Offenbach en 1850, s'est même révélée nécessaire pour remplacer l'édition imprimée originale et les manuscrits allemands.

À Königsberg, on a donné une version de *Richard Löwenherz* avec des ballets de Constantin Michel Telle.

Il semble plus surprenant que *Raoul Barbe-bleue* ait fait carrière en Allemagne (tableau 7). La première représentation en traduction de Heinrich Gottlieb Schmieder a lieu à Hambourg l'année même de la création à Paris. Le livret est imprimé entre 1798 et 1851, et le grand chef d'orchestre Felix Mottl présente encore en 1890 un arrangement à l'Opéra de Karlsruhe. La version de Schmieder reste la version de référence pour les Opéras de Vienne, Karlsruhe, Rendsburg, Leipzig, Francfort, Berlin et Königsberg.

Tableau 7. *Raoul Barbe-bleue* (1789)

Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Herrmann, Graf von Hel- denstein genannt Blaubart</i>	Heinrich Gottlieb Schmieder	- Représenté à Hambourg, 1789	
		- Riga, Müller, 1798	<i>Arien und Gesänge</i>
<i>Raoul Blaubart</i>		- Berlin, 1801	<i>Arien und Gesänge</i>
<i>Fürst Blaubart</i>		- Altona, Bechthold, 1802	
<i>Raoul der Blaubart</i>		- s.l., 1802	<i>Arien und Gesänge</i>
		- Wien, Matthias Andreas	
		- Schmidt, 1804	
<i>Raoul Blaubart</i>	Schmieder	- Karlsruhe, Macklot, s.d.	<i>Arien und Gesänge</i>
		- Rendsburg, Wendell, s.d.	<i>Gesänge</i>
		- Wien, Mathias A. Schmidt, 1804	
		- Leipzig, Fischer, s.d.	
		- Frankfurt, 1814	<i>Arien und Gesänge</i>
		- s.l., (1817)	
		- Berlin, s.d. et 1825	<i>Arien und Gesänge</i>
- Berlin, 1833	<i>Gesänge</i>		
<i>Fürst Raoul Blaubart</i>	Arrangement par Fischer Schmieder	- Danzig, Gerhard, (1840)	<i>Heroische Oper</i>
		- Königsberg, Schultz, 1851	<i>Heroische Oper</i>
<i>Raoul Blaubart</i>	André	- Karlsruhe, 1890	Arrangement de Felix Mottl

Parmi les trois pièces entièrement parlées de Sedaine jouées en Allemagne (tableau 8), *Le Philosophe sans le savoir* a eu le succès le plus durable. Il a été traduit par cinq auteurs sous trois titres différents. *Der Philosoph ohne es zu wissen* est une traduction littérale du titre original, *Der wahre Philosoph* (*Le Vrai Philosophe*) ajoute une précision nouvelle, *Das Duell oder der Weise in der Tat* (*Le Duel, ou le Sage en action*) semble un titre choisi pour attirer le public.

Pour sa version allemande de *La Gageure imprévue*, Friedrich Wilhelm Gotter, homme de théâtre, poète et traducteur, a ajouté un sous-titre comme on en trouve souvent à cette époque: *Die unversehene Wette oder Wer zu viel weiß, weiß nicht alles* (*La Gageure imprévue, ou Celui qui sait trop, ne sait pas tout*). Sa traduction connut un certain succès.

Tableau 8. Pièces de Sedaine sans musique

Titre original	Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date
<i>Le Philosophe sans le savoir</i> (1765)	<i>Der wahre Philosoph</i>	Gottlieb Konrad Pfeffel ou Johann Friedrich Schmid	- Frankfurt, J.G. Garbe, (1767)
	<i>Der Philosoph ohne es zu wissen</i>	Johann Friedrich Schmid	- Frankfurt, Garbe, 1767
	<i>Das Duell oder der Weise in der Tat</i>	Friedrich Ernst Jester	- Wien, Logenmeister, 1768
	<i>Der Philosoph ohne es zu wissen</i>	Johann Friedrich Gotter	- Dresden, Walther, 1776
			- Augsburg, München, Stage, 1776
	<i>Der Philosoph ohne es zu wissen</i>	Hans Ernst von Teubern	- Dresden, Walther, 1776
		Hans Ernst von Teubern	- Augsburg, München, Stage, 1776 et München, 1776 - München, 1776, Deutsche Schaubühne 146 Theil - Augsburg, 1776
	<i>Der Weise in der Tat</i>	Friedrich Wilhelm Gotter	- s.l., 1776 et 1781 - Leipzig, Dyk, 1781, Komisches Theater der Franzosen, éd. par J.G. Dyk - Représenté au Kärlntnertor-Theater, Wien, 1784 <sup>22</sup> - Augsburg, Styx, 1793 - s.l., 1793
<i>La Gageure imprévue</i>	<i>Die unversehene Wette oder Wer zu viel weiß, weiß noch nicht alles</i>	F.W. Gotter	- Wien, Ghelen, 1771 - Leipzig, Dykische Buchhandlung, 1781 - Graz, 1798
<i>Le Mort marié</i>	<i>Der Todte ein Freyer</i>	Keppner	- Joué à Bonn, 1781 <sup>23</sup>

256

Le *Singspiel Die doppelte Erkenntlichkeit* (*La Double Reconnaissance*), paroles de Franz Xaver Huber (« *frei bearbeitet* », « libre arrangement d'après Sedaine »), musique de Grétry et de Franz Xaver Süßmayer, n'a pu être identifié (tableau 9)<sup>24</sup>.

Tableau 9. *Singspiel* d'après Sedaine, titre original non identifié

Titre de la traduction	Traducteur	Lieu, éditeur, date	Remarques
<i>Die doppelte Erkenntlichkeit</i>	Frei bearbeitet von Franz Xaver Huber	- Wien, Trattner, 1796 et Schmidhuber 1796	<i>Singspiel</i> , musique de Grétry et de Süßmayer

<sup>22</sup> Voir *Journal von und für Deutschland*, 1784, p. 191.

<sup>23</sup> Voir Carl Wilhelm Ettinger, *Theater-Journal für Deutschland*, Gotha, 1782, p. 34 (représenté le 5 avril 1781), p. 39 (le 25 juin 1781), p. 53 (le 9 janvier 1782).

<sup>24</sup> Cette œuvre ne figure ni dans la liste des opéras de Süßmayer par Linda Tyler, s.v. « Süßmayer », *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 2004, t. IV, p. 609-620, ni dans celle d'Erich Duda, s. v. « Süßmayer », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Kassel, Bärenreiter, 2006, t. XVI, col. 308-309.



Enfin, il ne faut pas oublier les œuvres de Sedaine représentées en langue originale par les troupes françaises actives en Allemagne sur leurs propres théâtres, la plus importante étant celle de Hambourg, de 1794 à 1810. Les créations suivent alors très souvent de près celles de la capitale française<sup>25</sup>. Si les chanteurs et danseurs venaient de Paris, on ne sait pratiquement rien des musiciens de l'orchestre. Les habitués et les spectateurs occasionnels de ces scènes n'étaient pas seulement les émigrés, à l'époque révolutionnaire, mais également le public cultivé de la ville qui amenait ses enfants au spectacle et souhaitait soutenir le théâtre français pour qu'il survive pendant l'Empire et les années de crise.

Pour beaucoup de chanteurs et de danseurs, l'engagement au théâtre français de Hambourg représentait une étape importante, avant celle de Riga et une carrière à Saint-Petersbourg. Ainsi, en voyage vers la cour de Saint-Petersbourg, Boieldieu s'est arrêté à Hambourg où il a été fêté.

Outre les troupes françaises des villes présentées dans le **tableau 10**, il faut citer celle de Brunswick, par exemple, mais son répertoire n'est pas connu, faute de sources et d'études.

Tableau 10. Pièces de Sedaine jouées en français

À Hambourg	
<i>Aucassin und Nicolette</i>	- Représenté en 1779, Friedrich Hermann Nestler, 1803
<i>Le Magnifique</i>	- Pierre François Fauche, 1795 et 1796
<i>Le Déserteur</i>	- Fauche, 1795, F.H. Nestler, 1802, Mees père, s.d.
<i>Le Roi et le fermier</i>	- Fauche 1795, représenté aussi en 1809
<i>Richard Cœur de lion</i>	- Représenté en 1784, 1806 et 1807, Fauche, 1795, Mees père (impr. Nestler), 1800
<i>Le Comte Albert (1787)</i>	- Fauche, 1795, G.F. Schniebes, 1796
<i>Félix ou l'Enfant trouvé</i>	- Fauche, 1795, Nestler, 1796, représenté en 1804
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>	- Fauche, 1796
<i>Raoul Barbe-bleue</i>	- Fauche, 1795, Mees, 1797, s.n., 1797, Mees, Nestler, 1798
<i>Richard Cœur de lion</i>	- Mees, Nestler, 1800
<i>Les Femmes vengées (1775)</i>	- Mees, 1800, Nestler, s.d.
<i>Le Déserteur</i>	- Mees, Nestler, 1802
<i>Aucassin et Nicolette</i>	- Mees, Nestler, 1803
À Vienne	
<i>Le Diable à quatre</i>	- Vienne, Ghelen, 1759
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>	- Vienne, Ghelen, 1762
<i>Le Roi et le fermier</i>	- Vienne, Ghelen, 1763
<i>Le Philosophe sans le savoir</i>	- Vienne, Ghelen, 1768
<i>La Gageure imprévue, comédie</i>	- Vienne, Trattner, 1770
<i>Les Femmes vengées</i>	- Vienne, Joseph Kurzböck, 1775
<i>Le Magnifique</i>	- Vienne, Joseph Kurzböck, 1775
<i>Le Déserteur</i>	- Vienne, Joseph Kurzböck, 1775, Vienne, Logenmeister, 1779
<i>Aline, reine de Golconde</i>	- Vienne, Trattner, 1780

25 Herbert Schneider, « Das Repertoire des französischen Theaters... », art. cit.

<i>Les Troqueurs dupés</i> (1760)	- Walther, 1765
<i>Le Philosophe sans le savoir</i>	- Georg Conrad Walther, 1766
<i>Le Roi et le fermier</i>	- Walther, 1766
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>	- Walther, 1766
<i>Alexis, ou le Déserteur</i>	- Dresden, Walther, 1772
<i>Le Déserteur, drame</i>	- Walther, 1772

Au terme de cet inventaire des œuvres de Sedaine les plus jouées sur les scènes allemandes, on peut s'interroger sur leur longévité (**tableau 11**).

Tableau 11. Longévité des œuvres de Sedaine dans les pays de langue allemande :

<i>Le Magnifique</i>	1775-1780	5 ans
<i>Le Roi et le fermier</i>	1766-1777	11 ans
<i>Félix ou l'Enfant trouvé</i>	1784-1796	12 ans
<i>Rose et Colas</i>	1771-1803	22 ans
<i>Le Philosophe sans le savoir</i>	1767-1793	26 ans
<i>Le Déserteur</i>	1770-1799	29 ans
<i>Raoul Barbe-bleue</i>	1789-1851 (1890)	62 ans (101)
<i>Richard Cœur de lion</i>	1787-19...	Plus de 130 ans

Le sujet central du *Déserteur*, tel que le présente Sedaine, est remplacé dans de nouvelles pièces par d'autres problématiques ou motifs de désertion. Le thème du bon souverain du *Roi et le fermier* perd en actualité. À l'inverse, *Le Philosophe sans le savoir* reste à l'affiche pendant 26 ans. La présence durable de *Raoul Barbe-bleue* dans le répertoire allemand paraît très surprenante, tandis que l'omniprésence de *Richard Löwenherz* sur les scènes d'opéra pendant plus d'un siècle illustre plutôt un phénomène européen. Son sujet, qui n'avait presque pas besoin d'être nationalisé ou adapté à une autre culture, ainsi que sa musique, ont fait pendant cette longue période l'unanimité des publics tant cultivés que populaires.

#### L'EXEMPLE DU *DÉSERTEUR*

C'est après la fin de la guerre de Sept Ans (1756-1763) que le thème de la désertion trouva toute son actualité, signe de la résistance contre la loi qui condamnait le déserteur à la peine de mort, signe aussi que l'on prenait conscience du sort des simples soldats. *Le Déserteur* de Sedaine et Monsigny (1769) précédait de peu celui de Louis-Sébastien Mercier (1770) et la tragédie *Gaston et Bayard* de Pierre-Laurent de Belloy (1771). Dans un passage de sa longue préface intitulé « Réflexions sur les déserteurs », Belloy évoque les déserteurs français qui se retrouvent dans des pays étrangers :

Je n'en ai pas rencontré un seul qui ne pleurât son erreur et sa folie. Tous s'étaient imaginés que la fortune les attendait hors de leur pays ; tous avaient trouvé le malheur. [...] La légèreté française devrait bien être corrigée par le châtement qu'elle reçoit chez les nations étrangères ; qui, loin de profiter d'une inconstance à laquelle elles doivent tant de soldats, semblent être les premières à venger la France de l'infidélité de ses enfants. Il y a peu de jours où l'on n'entende parler dans les Villes Prussiennes de quelque Soldat Français que le désespoir a réduit à se servir de ses armes pour se donner la mort<sup>26</sup>.

Malgré les voix qui s'élevaient contre ce châtement, les déserteurs ont risqué la peine capitale en Allemagne jusqu'en 1945. Le mot qui désigne la désertion en allemand est d'ailleurs « *Fahnenflucht* », fuite du drapeau.

La grande particularité du *Déserteur* en Allemagne réside dans la publication d'une partition pour chant et piano dès 1775, donc bien avant la publication de tels arrangements en France (sauf si l'on pense aux partitions réduites d'opéra de Lully et de ses successeurs publiées par Henri de Baussen, lointaines ancêtres des partitions pour chant et piano). Sur la page de titre de cette partition (fig. 3) n'apparaissent ni le nom du librettiste ni celui du compositeur, mais celui de l'arrangeur<sup>27</sup>. C'est pour cette raison que, dans le RISM (Répertoire international des sources musicales) cette édition apparaît une fois au nom de Stegemann – on pourrait alors supposer qu'il est le compositeur du *Déserteur* –, une autre fois au nom de Monsigny.

On n'observe pas la même particularité dans le cas de *Richard Cœur de lion*, dont Georg Carl Zulehner a publié la partition chez Schott à Mayence en 1788, ni plus tard dans le cas de *Zémire et Azor* de Grétry, publié chez Johann Adam Hiller en 1790.

Hartung, l'éditeur du *Deserteur*, ajoute une liste des rôles avec leurs registres, ce qui manque dans la partition d'orchestre des éditeurs français (fig. 4). La première page de l'air d'Alexis montre que le travail de l'arrangement et la présentation du texte musical sont impeccables (fig. 5).

26 Pierre-Laurent de Belloy, Préface de *Gaston et Bayard*, dans *Petite bibliothèque des théâtres*, Paris, Belin, Brunet, 1789, vol. 66, p. III-IV.

27 [Alexandre Monsigny], *Der Deserteur, eine Operette in drey Akten*, arr. Carl David Stegmann, Leipzig, Königsberg, Gottlieb Lebrecht Hartung, 1775 [partition chant et piano].

# Der Deserteur, eine Operette in drey Akten, in deutsche Musik aufs Clavier gesetzt von Carl David Stegmann.



Leipzig und Königsberg,  
bey Gottlieb Lebrecht Hartung. 1775.

3. *Der Deserteur*, partition chant et piano réalisée par David Stegmann, page de titre

## Singende Personen.

Ludwig, ein Pächter. (Baß.)  
Louise, Ludwigs Tochter. (Sopran.)  
Hannchen. (Sopran.)  
Alexis, Louises Bräutigam. (Tenor.)

Himmesturm, ein Soldat. (Tenor.)  
Bertram, ein Bauer.  
Courchemin. (Tenor.)  
Einige Reuter.

4. *Der Deserteur*, partition chant et piano réalisée par David Stegmann, liste des personnages

Si l'on met en regard le sommaire de cet arrangement pour chant et piano et celui de la partition d'orchestre française (tableau 12), on comprend que Stegmann a observé scrupuleusement l'ordre des morceaux et le déroulement des numéros; il ne manque pas une seule mesure. La déclamation des paroles, lorsque le nombre des syllabes est différent dans les vers français et allemands, nécessite cependant quelques variantes rythmiques.

Adagio.

Alexis.

Mit wärs ein sü-ßer Trost, dich noch zu sehn, eh man mich zwingt, zum To-de hin zu gehn.

Ach, bei-ne mitleidsvol-se Thränen, wie gern härt ich die noch ge-sehn! — Doch jegt seh ich nicht die-se

Thränen, doch jegt seh ich nicht die-se Thränen; auch ist's mehr Trost, sie nicht zu

5. *Der Deserteur*, partition chant et piano réalisée par David Stegmann, air d'Alexis « *Mit wärs ein süßer Trost* »

Entrons maintenant dans le détail des personnages du *Déserteur* chez Sedaine et chez ses traducteurs (tableau 13). La raison pour laquelle Moriz Brahms, dans sa traduction pour Vienne, a changé le nom d'Alexis en Hollmann n'est pas claire. Il a introduit le prénom composé Hannsmichel pour Jean-Louis et trouvé un équivalent approximatif pour Montauciel, sans la connotation ironique qui marque le nom chez Sedaine : *Stürmer* (le militaire qui prend d'assaut une forteresse). Courchemin n'est plus un brigadier de maréchaussée mais remplit la fonction de coursier, d'où le nom de *Kenndorf* (celui qui connaît le village ou la région). Le concierge, dont la fonction n'est pas spécifiée chez Sedaine, devient un geôlier ou gardien de prison. Pour la paysanne (dépourvue de l'épithète *jeune*), Brahms a choisi un nom typiquement autrichien, Theres. Il introduit enfin un nouveau personnage, un soldat dont le rôle est parlé.

Le traducteur anonyme du *Singspiel* de 1779 a suivi Brahms en reprenant le nom du père de Louise, Hannsmichel. L'utilisation de *Base* par Brahms et de *Muhme* par les autres traducteurs pour qualifier la tante est intéressante : jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces deux mots signifient « parente » sans distinction ; c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on commence à faire la distinction entre tante, cousine et nièce. *Base* chez Brahms signifie



1811, on change encore les noms dans un sens plus germanique, à l'exception de celui de Courchemin. Le *Gefangenenwärter* (littéralement, « gardien des prisonniers ») est moins ténébreux que le *Kerkermeister* (« maître de la prison »).

Tableau 13. Les personnages du *Déserteur* dans l'original et les traductions

Sedaine	Moriz von Brahm	J. J. Eschenburg (Faber)		
Drame	<i>Lustspiel</i>	<i>Operette</i>	<i>Singspiel</i>	<i>Musikalisches Drama</i>
Paris, 1769	Wien, 1770	Mannheim, 1772	Wien, 1779	Berlin, 1811
La scène est proche d'un village situé de quelques lieues des frontières de la Flandre, près desquelles est campée l'armée française	<i>Die Handlung gehet nahe bey einem Dorfe vor, wo eine Meile davon das königliche Lager ist.</i>	<i>Nahe bei einem Dorfe, welches einige Meilen von der Grenze von Flandern liegt, woselbst die französische Armee campirt.</i>	<i>Idem</i>	
Louise, amante d'Alexis	Louise, <i>Geliebte des Alexis</i>	Louise, <i>Geliebte des Alexis</i>	Louise, <i>Tochter des Hannß Michel, Geliebte des Alexis</i>	Louise, <i>Richards Geliebte</i>
Alexis, soldat de milice	Hollmann, <i>ein Soldat</i>	Alexis, <i>ein Soldat</i>	Idem	Richard, <i>ein junger Soldat</i>
Jean-Louis, père de Louise	Hannsmichel, <i>Vater der Louise</i>	Johann-Ludwig, <i>Vater der Louise</i>	Hannß Michel, <i>ein Invalid, Vater der Louise</i>	Anton, <i>Louises Vater</i>
La tante d'Alexis	<i>Die Base des Hollmann</i>	Margaretha, <i>Muhme des Alexis</i>	Idem	<i>Die Muhme des Richard</i>
Bertrand, cousin d'Alexis	Bernard, <i>Vetter des Hollmann</i>	Bertram, <i>Vetter des Alexis</i>	Idem	Lukas, <i>Richards Vetter</i>
Jeannette, jeune paysanne	Theres, <i>eine Bäurinn</i>	Hannchen, <i>ein junges Bauernmädchen</i>	Idem	Idem
Montauciel, dragon	Stürmer, <i>ein Dragoner</i>	Himmelsturm, <i>ein Dragoner</i>	Idem	Idem
Courchemin, brigadier de maréchaussée	Kenndorf, <i>ein Curier</i>	Courchemin, <i>Brigadier von der Marechaussee</i>	Idem	Courchemin, <i>Brigadier</i>
Le concierge	<i>Ein Kerkermeister</i>	<i>Der Kerkermeister</i>	Erik, <i>ein Kerkermeister</i>	<i>Der Gefangenenwärter</i>
Gardes	<i>Wache</i>	<i>Wache</i>		
Soldats, peuple	<i>Soldaten und Volk</i>	<i>Soldaten und Volk</i>	<i>Eine Menge Volks und Soldaten</i>	<i>Soldaten, Bauern und Bäuerinnen</i>

Avant d'entrer davantage dans le détail, signalons les changements opérés en 1772 durant les représentations de Brunswick<sup>28</sup>. La traduction choisie est celle d'Eschenburg (Faber), mais sans le quintette « Halte-là, soldat / *Soldat, wohin?* » (acte I, sc. 8) et avec deux airs ajoutés (*Einlagearien*) pour Louise, traduit en allemand

<sup>28</sup> *Arien und Gesänge zu den [sic] musikalischen Drama: Der Deserteur in drey Aufzügen*, [Brunswick], s.n., 1772.

de l'italien. Le premier exalte le sentiment amoureux : « *Wohltat des Lebens, mächtige Liebe* » (« Bienfait de la vie, amour puissant »). Il est tiré d'*Issipile*, opéra composé en 1767 par un musicien actif à Braunschweig, Johann Gottfried Schwanberger, sur un livret de Metastasio. Le second est un air de sommeil emprunté au *Catone in Utica* de Johann Christian Bach (1761) : « *Was fliehst du? komm wieder, / Wohltätiger Schlummer* » (« Pourquoi tu t'enfuis ? Reviens, sommeil bienfaisant »), d'après l'*aria* « *Confusa smarrita* ».

Voici maintenant trois exemples illustrant des problèmes musicaux ou sémantiques caractéristiques de la traduction des airs du *Déserteur*.

Le premier est l'air d'Alexis, au troisième acte, « Il m'eût été si doux ».

ALEXIS

264

Il m'eût été si doux de t'embrasser  
 Avant l'instant que je vois s'avancer !  
 Ta présence eût mis quelques charmes  
 Dans l'horreur qui vient m'oppresser ;  
 Mais je ne verrai pas tes larmes :  
 Il m'est plus doux de m'en passer.

*Mir wärs ein süßer Trost, dich noch zu sehn,  
 Eb' man mich zwingt, zum Tode hin zu gehn.  
 Ach, deine mitleidvollen Thränen,  
 Wie gern hätt ich die noch gesehn!  
 Doch jetzt seh ich nicht diese Thränen.  
 Auch ists mehr Trost, sie nicht zu sehn.*

Parmi mes spectateurs, dans cette foule errante  
 Qui vient s'amuser du malheur,  
 Mes yeux te chercheront, je verrai ta douleur,  
 Ton nom sera dans ma bouche mourante :  
 Que le mien quelquefois revive dans ton coeur.  
 Aime ton père, et que jamais reproche  
 À mon sujet ne sorte de ton sein.

*Wenn ich zum Tode geh, und dann des Volkes Menge  
 Voll Neugier auf mich Armen blickt :  
 Auch dann wird noch von dir mein sterbend Aug  
 entzückt,  
 Wenn es dich trostlos mitten im Gedränge entdeckt,  
 Und eh sichs schließt, den letzten Wunsch dir schickt.  
 Leb ewig wohl! – und keine bittre Klage  
 Um meinen Tod verwunde mehr dein Herz.*

Mais – mais – tu ne viens pas, et mon heure  
 s'approche :  
 Si ton père en est cause, était-ce son dessein ?  
 Tu ne viens pas, et mon heure s'approche.

*Doch – Ach! du kömmt doch nicht? am Ende  
 meiner Tage.  
 In deines Vaters Armen verliere sich dein Schmerz!  
 Doch – jedoch, du hörst es nicht, was ich dir sage!*

Il m'eût été si doux de t'embrasser  
 Avant l'instant que je vois s'avancer !  
 [vers 1-2 seulement]

*dal segno al Fine* [vers 1-6].



Dans le premier couplet, Sedaine oppose son désir de voir Louise à l'horreur de la mort imminente. Le deuxième couplet évoque l'exécution, et Alexis cherchant à voir Louise dans la foule des curieux qui assistent à l'exécution. Ses dernières pensées lui sont consacrées et il souhaite qu'elle garde un bon souvenir de lui, exempt de reproches. Dans les trois vers de transition, dont deux identiques, Alexis regrette de ne pas la voir avant son supplice. Le *da capo* ne consiste qu'en deux vers du premier couplet dans le livret, contrairement à la partition où tout le premier couplet constitue le *da capo*. À noter que Sedaine répète les mots *doux* et *père*.

Dans la traduction, le premier couplet rend bien « doux » par l'expression « *süßer Trost* » (consolation douce) ; « *Trost* » est repris et est confronté avec « *trostlos* » (« déprimé, inconsolable »). La reprise du mot *Tränen* (« larmes ») à la rime n'est pas très heureuse. Le second couplet, en revanche, est plus intéressant : il évoque la cohue (« *Gedränge* »), la foule du peuple (« *Volkes Menge* »), la curiosité (« *Neugier* ») et le désir d'Alexis de reconnaître les yeux de Louise dans cette foule pour lui envoyer du regard un dernier adieu (« *Lebe ewig wohl* »). Alexis y exprime son souhait qu'aucune plainte amère ne blesse le cœur de son amante après sa mort. Bien que très différente de l'original, la vision du second couplet paraît aussi réussie que chez Sedaine.


Dans les vers de transition, Alexis exprime son désir que sa douleur « se perde ». Chez Sedaine, le jeune homme attend en vain sa bien-aimée et se demande si son absence est due à la volonté de son père. La traduction diffère, car Alexis l'encourage à chercher la consolation dans les bras de son père. Contrairement à Sedaine, Eschenburg ou Faber reprennent trois fois le mot *Tod* (« mort »).

L'air d'entrée de Louise, « Peut-on affliger ce qu'on aime », est également empreint d'une grande émotion, bienvenue dans l'Allemagne de l'*Empfindsamkeit* (« sensibilité ») ou du *empfindsamen Stil* (style « sentimental »), dont les moyens musicaux caractéristiques sont ici les mélismes, les retards et d'autres ornements. On en trouve deux versions, l'une comme air noté des *Andreäischen Schriften*, l'autre dans la partition pour chant et piano de Hartung (fig. 6).

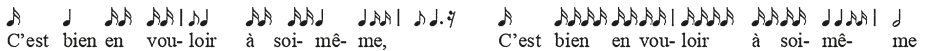
La notation du rythme indique en petites notes les ornements. Quelques variantes rythmiques sont notées au-dessus des paroles allemandes. Le mot *Schauer* (« frisson ») est remplacé chez Hartung par *Schauer* (« horreur »). Le mélisme sur « aime » tombe sur un mot d'une toute autre signification, *kränken* (« blesser »), mais dont le sens profond justifie aussi qu'il soit ainsi mis en valeur. Le troisième vers se termine sur une rime féminine (« mê-me ») qui, musicalement finit sur le temps fort, précédé d'un ornement. Ce traitement de la syllabe contribue à l'affect sensible de l'air. Dans la traduction des *Andreäischen Schriften*, « den-ken » tombe aussi sur le temps fort, tandis que chez Hartung la distribution des syllabes est décalée pour placer sur le temps fort

la syllabe accentuée (« *den-ken* »). Autrement dit, la version des *Andreäischen Schriften* semble plus convaincante.


Peut-on affliger ce qu'on aime


  
 Peut-on af- fli- ger ce qu'on ai- me? Pour- quoy cher- cher à le fâ- cher?
   
 Ein sol- ches Herz zu krän- -ken, das mich so treu, so zärt- lich liebt!

version de l'ariette dans l'édition des *Andreäischen Schriften*


  
 C'est bien en vou- loir à soi- mê- me, C'est bien en vou- loir à soi- mê- me
   
 Nicht oh- ne Schauer läßt sich's den- ken, Nicht oh- ne Schau-er läßt sich's den- ken.

version dans partition chant et piano de Hartung


  
 Nicht oh- ne Schau- dern läßt sich's den- ken, Nicht oh- ne Schau- dern läßt sich's den- ken.

6. Rythme et traduction dans l'air de Louise « Peut-on affliger ce qu'on aime ? »

Les paroles de Sedaine pour le vaudeville final, notre troisième exemple, témoignent d'une grande maîtrise dans l'art de la construction dramatique.

Livret	Partition	Traduction
<i>Ils se tiennent embrassés.</i> <i>On les soutient.</i>		
LE PEUPLE	[ <i>Quatuor, puis le chœur</i> ]	
Oubliez jusqu'à la trace	Oubliez jusqu'à la trace	<i>Ach vergesst alle Schmerzen,</i>
D'un malheur peu fait pour vous :	D'un malheur peu fait pour vous :	<i>Lebt der Freude, scherzt und lacht!</i>
Quel plaisir, il a sa grâce,	Quel plaisir, il a sa grâce,	<i>Euer Glück rührt unsre Herzen</i>
C'est nous la donner à tous.	C'est nous la donner à tous.	<i>Weil es uns mit glücklich macht...</i>
Vive le Roi etc.	—	—
BERTRAND	ALEXIS <i>seul à Louise.</i>	ALEXIS
Où sont-ils? rangez-vous.	Qu'ai-je besoin de la vie,	<i>Nein, ich schätze nicht mein Leben,</i>
Laissez-nous. <i>Il embrasse Alexis.</i>	Si ce n'est pour ton bonheur.	<i>Enn es dich nicht glücklich macht.</i>
MONTAUCIEL	LOUISE <i>seule à Alexis.</i>	LOUIS
Où sont-ils? rangez-vous.	Hélas! j'étais si chérie	<i>Du bast mit dein Herz gegeben,</i>
Laissez-nous. <i>Il embrasse Alexis.</i>	Et je faisais ton malheur.	<i>Meines Leichtsinns ungeacht.</i>
JEANNETTE	JEANNETTE <i>seule.</i>	HANNCHEN
Pardonnez-moi, je vous prie,	Pardonnez-moi, je vous prie,	<i>Wie viel Leiden, euch uzu kränken,</i>
Si j'ai fait tous vos malheurs;	Si j'ai fait tous vos malheurs;	<i>Folgten meinem Unbedacht!</i>
Je n'oublierai de ma vie	Je n'oublierai de ma vie	<i>Daran will ich ewig denken,</i>
Combien j'ai causé des pleurs.	Combien j'ai causé des pleurs.	<i>Was ich euch für Schmerz gemacht.</i>
LE PEUPLE	[ <i>Soli et le chœur</i> ]	CHOR
Oubliez, etc.	Oubliez, etc.	<i>Ach vergesst alle Schmerzen, etc.</i>
JEAN-LOUIS	JEAN-LOUIS	LUDWIG
Ma fille était trop chérie,	Ma fille était trop chérie,	<i>Tochter, dich hab ich geliebet,</i>
Et nous faisons nos malheurs.	Et nous faisons nos malheurs.	<i>Und war Schuld an deiner Pein.</i>

LA TANTE  
Tous les jours de notre vie  
Sont bien dus à ton bonheur.  
—

LE CHŒUR  
Oubliez, etc.

ALEXIS, à Louise.  
Qu'ai-je besoin de la vie,  
Si ce n'est pour ton bonheur.  
LOUISE, à Alexis.

Hélas! j'étais si chérie,  
Et je faisais ton malheur.

MONTAUCIEL  
Et ta maîtresse! et la vie!  
Et tu soutiens ton bonheur!  
Ami, je te porte envie,  
On ne peut avoir plus de cœur.

LE CHŒUR  
Oubliez jusqu'à la trace.  
ALEXIS, LOUISE  
Oublions jusqu'à la trace.  
D'un malheur peu fait pour nous.  
L'amour a fait ta/ma disgrâce  
Il n'en sera que plus doux.  
LE CHŒUR  
Quel bonheur! il a sa grâce.  
C'est nous la donner à tous.  
Vive le Roi, etc.

LA TANTE  
Tous les jours de notre vie  
Sont bien dus à ton bonheur.  
MONTAUCIEL *seul*.  
Et ta maîtresse! et la vie!  
Et tu soutiens ton bonheur!  
Ami, je te porte envie,  
On ne peut avoir plus de cœur.  
[*Soli et le chœur*]  
Oubliez, etc.  
Vive le Roi.  
[*Simultanément*]  
Quel bonheur!  
—

Vive le roi, quel bonheur.  
ALEXIS *seul*, LOUISE *seule*.  
Oublions jusqu'à la trace.  
D'un malheur peu fait pour nous.  
L'amour a fait ta/ma disgrâce  
Il n'en sera que plus doux.  
[*Soli et le chœur*]  
Oublions jusqu'à la trace  
D'un malheur peu fait pour nous:  
—  
L'Amour a fait ta disgrâce  
Il n'en sera que plus doux.  
[*Simultanément*]  
Quel plaisir il a sa grâce,  
C'est nous la donner à tous.

DIE TANTE  
*Jeder Tag, den Gott uns giebet,  
Soll nur euch gewidmet seyn.*  
HIMMELSTURM  
*Wie belohnt für alle Leiden,  
Freund, dich dieser Augenblick!  
Neidenswerth sind deine Freuden,  
Neidenswerth dein Muth, dein Glück.*  
CHOR  
*Ach vergesst alle Schmerzen, etc.*  
[*Soli et le chœur*] *Der König leb!*  
CHOR  
*Ach welch in Glück, der König leb.*  
—

*Ach vergesst alle Schmerzen.*  
ALEXIS u. LOUISE  
*Laß uns jetzt der Freude leben,  
Denk an keinen Gram zurück;  
Zärtlichkeit und Liebe geben  
Uns der Erde bestes Glück!*  
CHOR  
*Ach vergesst alle Schmerzen,  
Lebt der Freude, scherzt und lacht!*  
—  
*Euer Glück rührt unsere Herzen,  
Weil es uns mit glücklich macht.*

Sedaine varie la forme du vaudeville final, tout d'abord en introduisant une ou deux strophes pour le « couplet », puis en partageant une strophe pour deux personnages, et enfin en faisant participer Louise et Alexis au refrain en duo, le refrain étant généralement chanté par le chœur. Puisque la dernière reprise du refrain est chantée par Alexis et Louise, puis par le chœur, Sedaine change les paroles en remplaçant « Quel plaisir, il a sa grâce... » par « L'amour a fait sa / ta disgrâce / Il n'en sera que plus doux » pour intensifier le sentiment de bonheur. Il termine le vaudeville par un court chœur général.

À l'exception des cris du chœur « Vive le roi » et de l'intervention de Bertrand et de Montauciel (hexasyllabe et trissyllabe), Sedaine a écrit des couplets réguliers en heptasyllabes. Il en résulte la forme A (refrain), B (deux couplets en hexasyllabes et trissyllabes), A, C (couplet en heptasyllabes), A, D (deux couplets en heptasyllabes), A solo et chœur, E chœur final (deux heptasyllabes et « Vive le roi »). Les couplets A et B et A et E qui forment le cadre du vaudeville final, ont les mêmes rimes (-ou et -ace), les couplets C et D de même (-ie et -heur).

Monsigny, tout en gardant le principe du vaudeville final, modifie la forme fixée par Sedaine pour la rendre plus surprenante pour le public : il partage une strophe entre deux personnages et fait participer Louise et Alexis au refrain chanté en duo. À l'exception de l'avant-dernier chœur, qui a une longueur de 18 mesures, tous les couplets sont réguliers avec des phrases de huit mesures.

268

Sedaine : structure du texte

A (refrain), B (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> couplets), A, C (un couplet), A, D (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> couplets), A, E (avec « Vive le roi »)

Monsigny : structure du texte

A, A, B (D 1<sup>er</sup> couplet, B 2<sup>e</sup> couplet), A, C (+ D 2<sup>e</sup> couplet), A+ « Vive le roi » et « Quel bonheur », A solo et chœur, A+ 5 mes (Monsigny déplace les couplets D1 et 2, il n'utilise pas le 1<sup>er</sup> couplet de B qui est « irrégulier »)

Structure musicale :

A+A=refrain 8+8 mes.

B=1<sup>er</sup> couplet solo 1 4+4 et solo 2 8 mes. ; refrain 8 mes. ;

C=2<sup>e</sup> couplet solo 1 4+4 et solo 2 8 mes. ; refrain 8 mes. ;

D=3<sup>e</sup> couplet (chœur) 18 mes. ; refrain pour duo 8 mes., refrain pour chœur 8 mes.+5 mes. (ritournelle).

La version allemande du vaudeville final de l'édition Hartung suit fidèlement la partition de Monsigny dans l'agencement des paroles. Dans les deux premières strophes, le traducteur réussit même à trouver à peu près les mêmes rimes (*-acht* puis *-zen*, *-ben*, *-ken*). Les rimes masculines et féminines sont toujours respectées : les cadences musicales, par conséquent, restent inchangées. Le traducteur a cherché à exprimer dès le début le bonheur et la joie de tous les personnages sur scène (1<sup>re</sup> strophe). Louise s'avoue coupable du malheur d'Alexis : dans la traduction elle parle de son insouciance (« *Leichtsinn* »). Chez Sedaine, Jeannette s'accuse d'avoir causé les malheurs d'Alexis et Louise. Le traducteur minimise sa faute, car elle dit avoir agi sans avoir bien réfléchi (« *Unbedacht* »). Mais en somme, les paroles allemandes sont très proches de l'original, même pour l'éloge du roi.

L'étude des sources germaniques des œuvres de Sedaine nous permet de conclure que l'auteur a connu un succès retentissant en Allemagne, plus que dans nul autre pays étranger. Il faut noter que ce succès est dû aux œuvres qui sont restées longtemps au répertoire des théâtres allemands et ce, en grande partie, grâce aux compositeurs avec lesquels il a étroitement collaboré.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources musicales

[MONSIGNY, Alexandre], *Arien und Gesänge zu den [sic] musikalischen Drama: Der Deserteur in drey Aufzügen*, [Brunswick], s.n., 1772.

[MONSIGNY, Alexandre], *Der Deserteur, eine Operette in drey Akten*, arr. Carl David Stegmann, Leipzig, Königsberg, Gottlieb Lebrecht Hartung, 1775 [partition chant et piano].

### Sources littéraires

*Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie der gebildeten Stände*, Leipzig, Brockhaus 1827.

*Fünf Dramatisch-Comisch-und Satyrische Singspiele in Versen*, éd. J. W. Winter, Cölln, Joh. Jakob Horst, 1771.

*Komische Opern für die Churpfälzische teutsche Schaubühne*, Mannheim, L.-F. Schwan, 1771, 1773.

*Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Hofchauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn [Theobald] Marchand aufgeführt werden*, trad. Johann Heinrich Faber, Frankfurt am Main, Andreäischen Schriften, 1772-1775.

BELLOY, Pierre-Laurent de, « Préface » de *Gaston et Bayard*, dans *Petite bibliothèque des théâtres*, Paris, Belin, Brunet, 1789, vol. 66, p. III-IV.

ETTINGER, Carl Wilhelm, « Dramatische Nachrichten aus Bonn », *Theater-Journal für Deutschland*, Gotha, 1780.

FABER, Johann Heinrich, *D. Johann Heirich Faber, Churfürstlichen Maynzischen Hofgerichts-raths [...] Anfangsgründe der Schönen Wissenschaften zu dem Gebrauche seiner akademischen Vorlesungen*, Mainz, Weyland, 1767.

MEYER, Hermann Julius, *Conversations-lexikon*, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1852.

SHAKESPEARE, William, *Shakespear Theatralische Werke*, trad. Christoph Martin Wieland, Zürich, Geßner, 1762-1766, 8 vol.

—, *William Shakespear's Schauspiele*, trad. Johann Joachim Eschenburg, Zürich, Geßner, 1775-1782, 13 vol.

## Études

BAUMAN, Thomas, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge, Cambridge UP, 1985.

BRENNER, Clarence D., *A Bibliographical List of Plays in the French Language*, New York, AMS Press, 1979.

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

GIER, Albert, s.v. « *Le Déserteur* », dans Walter Jens (dir.), *Kindlers neues Literatur Lexikon*, München, Kindler-Verlags, 1999, t. 15, p. 105-106.

SCHNEIDER, Herbert, « *Übersetzungen französischer Opéras-comiques für Marchands Churpfälzische Deutsche Schauspielergesellschaft* », dans Ludwig Finscher, Bärbel Pelker et Rüdiger Thomsen-Fürst (dir.), *Mannheim. Ein Paradies der Tonkünstler?*, Frankfurt, Peter Lang, 2002, p. 387-434.

270 —, « Das Repertoire des französischen Theaters und Beispiele für Übersetzungen französischer Opern für das deutsche Theater in Hamburg », dans Bernhard Jahn et Claudia Zenck (dir.), *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770-1850)*, Frankfurt, Peter Lang, 2016, p. 223-278.

KRÄMER, Jörg, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen, May Niemeyer, 1998, 2 vol.

SPALLEK, Annabelle, « "Richard Löwenherz" nach der "Londoner Veränderung": Französische Singspiele am Hamburger Stadttheater 1786/87-1811/12 », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 22, 2005, p. 141-162.

Professeur émérite de l'Université de la Sarre, Herbert Schneider est éditeur en chef des *Musikwissenschaftliche Publikationen* (48 volumes parus) et des *Œuvres complètes* de Lully (avec J. de La Gorce). Il a organisé des colloques internationaux sur Lully, l'opéra-comique, le vaudeville, le lied autrichien, Théodore Gouvy, etc. et a publié dans de nombreux domaines, en particulier sur la musique française et les relations musicales entre la France et l'Allemagne, sur l'opéra, la chanson, la théorie musicale, etc. Les dernières parutions sont deux volumes sur Messiaen (avec d'autres éditeurs), quatre volumes des écrits inédits d'Antoine Reicha et l'édition critique d'*Alceste* de Lully.

**Résumé:** C'est en Allemagne que Sedaine a eu le plus de succès à l'étranger : en termes d'œuvres jouées, de scènes où il a été représenté et de durée. La réception sous forme de *Singspiel* et même de ballet-pantomime commence en 1766 et dure au moins jusqu'en 1890. Les formes de publication sont les livrets avec ou sans notation d'airs choisis, et les partitions de clavier et chant, souvent en deux langues. Parmi les trois drames de Sedaine, c'est *Le Philosophe sans le savoir* qui a eu le plus de succès. *Le Roi et le fermier* a été joué en quatre traductions différentes, *Rose et Colas* et *Le Déserteur* en cinq, *Richard Cœur de lion* paraît en au moins quatre traductions sur tous les théâtres en Allemagne, adapté à la culture allemande. Le théâtre français de Hambourg a donné 14 œuvres de Sedaine en langue originale, les théâtres de Vienne neuf en traduction. Une analyse comparative des traductions est consacrée au *Déserteur* (joué également sans musique).

**Mots-clés:** opéra-comique traduit en *Singspiel*; traduction chantable; *Le Roi et le fermier*; *Rose et Colas*, *Le Déserteur*; *Le Magnifique*; *Richard Cœur de lion*; *Raoul Barbe-bleue*; *Le Philosophe sans le savoir*; traduction remise en musique

**Abstract:** Sedaine had enduring success in Germany, with a great number of pieces played on more theatres than any other foreign country. The reception in the shape of *Singspiel* and even as *ballet-pantomime* started in 1766 and lasted at least until 1890. The pieces were published as librettos with attached arias with or without text in translation and as piano scores, very often bilingual. *Le Philosophe sans le savoir* was the most successful of three spoken pieces performed in Germany. *Le Roi et le fermier* for instance was played in three different translations, *Rose et Colas* and *Le Déserteur* in five; *Richard Cœur de lion* appeared in at least four translation on all theatres in Germany and was "nationalized" and adapted to German culture. The French theatre in Hamburg represented 14 works by Sedaine in French, the theatres in Vienne

nine in translations. A comparative analysis of German translations is dedicated to the *Déserteur* (acted even as a spoken piece).

**Keywords:** opera-comique translated as Singspiel; translation to be sung; *Le Roi et le fermier*; *Rose et Colas*; *Le Déserteur*; *Le Magnifique*; *Richard Cœur de lion*; *Raoul Barbe-bleue*; *Le Philosophe sans le savoir*; translation newly set to music



FORTUNE ET PROSPÉRITÉ DE L'ŒUVRE DE SEDAINÉ  
ET MONSIGNY EN FRANCE (1764-1862) :  
L'EXEMPLE DE *ROSE ET COLAS*

*Joann Élart, Frédéric Guérin & Patrick Taïeb*

*Rose et Colas* est le troisième opéra-comique issu de la collaboration entre Sedaine et Monsigny après *On ne s'avise jamais de tout* (1761) et *Le Roi et le fermier* (1762). Il précède de plusieurs années *Le Déserteur* (1769) par lequel Sedaine a prétendu « risquer un genre nouveau en musique »<sup>1</sup>. *Rose et Colas* enrichit la série des « comédies en un acte et en prose » qui portent une conception nouvelle du spectacle d'opéra-comique sur la scène de la Foire Saint-Laurent et mettent en pratique des idées dramatiques insistant sur la mise en scène plutôt que sur le style. La brièveté de *Rose et Colas*, inversement proportionnelle à sa postérité étonnante, autorise la *Correspondance littéraire* à bâcler son résumé :

Rose et Colas s'aiment. Ils ont chacun leur père, et les pères sont d'accord de marier les deux enfants ensemble ; mais ce n'est qu'après la moisson et la vendange. Cependant l'amour de Colas et de Rose est si vif, que les parents, de crainte d'accident, se déterminent à finir le mariage tout de suite<sup>3</sup>.

Comme on le voit, ce petit format ne cherche pas à déployer une intrigue riche en rebondissements. Cependant, il sert à merveille l'art de Sedaine consistant à tisser le fil des relations entre tous les personnages avant de les réunir dans un tableau touchant et drôle. Tout en évoquant les petits riens qui remplissent le quotidien d'une relation de voisinage villageois, Sedaine amène, pas à pas, l'instant où Lucas, surpris par le père de Rose, reste un moment pendu à la lucarne par laquelle il s'est introduit auprès de Rose, puis choit piteusement et provoque l'ire de Mathurin. L'« accident » redouté par les pères des deux amoureux arrive donc, mais il est comme inversé : Rose ne tombe pas enceinte avant qu'ils aient consenti à unir leurs enfants, mais Colas, en dégringolant au

- 1 Raphaëlle Legrand, « “Risquer un genre nouveau en musique” : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 119-145.
- 2 Michel-Jean Sedaine, *Rose et Colas*, Paris, Claude Hérissant, 1764, page de titre.
- 3 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. V, p. 472.

cours de cette visite secrète, avive la crainte que cette prédiction s’accomplisse, donne raison malgré lui aux propos du père de Rose (Air, scène V) et provoque la décision de les marier sans attendre :

Sans chien et sans houlette  
J’aimerais mieux garder cent moutons près d’un blé  
Qu’une fillette  
Dont le cœur... dont le cœur a parlé<sup>4</sup>.

274 Le destin de ce petit argument, agrémenté d’une quinzaine d’insertions musicales, au cours du siècle qui sépare la création à l’Hôtel de Bourgogne (1764) de la reprise de la salle Favart (1862) est de nature à retenir l’attention. Créé le 8 mars 1764, *Rose et Colas* ne rencontre pas un succès franc et immédiat. La *Correspondance littéraire* estime que ce « petit opéra-comique [...] n’a point de fond<sup>5</sup> », même si « les détails sont d’un grand naturel et d’un naïf qui fait plaisir<sup>6</sup> ». Elle considère que « le poète a plus songé à la scène qu’aux occasions de chanter » et juge « la musique de M. Monsigny [...] très médiocre, même relativement à lui »<sup>7</sup>. Cette dernière remarque rappelle que la *Correspondance* porte un jugement péjoratif systématique sur la musique de ce petit noble, secrétaire du duc d’Orléans, dont elle dit qu’il « ne sait point du tout écrire, et [que] ses partitions sont barbares<sup>8</sup> ». C’est peut-être à cette critique que le *Mercur de France* fait allusion : « il y a eu dans les premiers jours quelques contrariétés sur la Musique, entre les Spectateurs ordinaires de ce Théâtre<sup>9</sup> ».

Mais si *Rose et Colas* n’a pas « infiniment réussi à la première représentation<sup>10</sup> », d’après la *Correspondance littéraire*, celle-ci ajoute qu’elle ne sera « point étonné[e] de la voir reprendre avec beaucoup de succès. » Cette prévision est rapidement confirmée par le *Mercur de France* dans un article d’avril 1764, et par l’annonce de la première reprise de l’œuvre le 27 juin 1764 : l’ouvrage « se continue toujours avec succès<sup>11</sup> ». Les 146 représentations recensées par le site CÉSAR jusqu’en 1799 répondent à ce premier ressenti et font apparaître une large diffusion de l’œuvre en province (Toulouse) et à l’étranger (Grand Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Théâtre de Maestricht, Théâtre

4 Michel-Jean Sedaine, *Rose et Colas*, *op. cit.*, p. 6.

5 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire...*, *op. cit.*

6 *Ibid.*, p. 61-62.

7 *Ibid.*, p. 62.

8 *Ibid.*

9 *Mercur de France*, avril 1764, p. 196.

10 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire...*, *op. cit.*, p. 472.

11 *Mercur de France*, *loc. cit.*

Petrovski à Moscou)<sup>12</sup>. Si *Rose et Colas* connaît une vaste diffusion en France et à l'étranger, nous verrons que celle-ci est également durable puisqu'il traverse le siècle jusqu'à sa seconde reprise à l'Opéra-Comique en 1862. Nous tenterons ensuite de cerner les motifs de cette reprise de 1862 dans un contexte favorable à la redécouverte de l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique. Enfin, nous parcourrons la source musicale imprimée en réduction piano-chant chez Girod en 1862 pour la confronter à cette volonté affichée de renouer avec les origines du genre.

## ROSE ET COLAS D'UN SIÈCLE À L'AUTRE

Nous commencerons par tracer quelques perspectives sur la fortune de Monsigny en France, à Paris et en province, afin de mesurer, d'une part, l'importance de l'œuvre de Sedaine dans les affiches des théâtres de France, et d'autre part, l'importance de *Rose et Colas* dans cet ensemble d'œuvres. Ce regard sur cette double perspective, nous le porterons tout d'abord sur un relevé établi entre la fin de l'Ancien Régime et le Directoire à partir des *Registres de recettes journalières* de l'Opéra-Comique, puis sur un ensemble de données publiées sur le portail *Dezède*<sup>13</sup>, que nous compléterons par des lectures sur la Terreur en province et l'évolution de la programmation sous le Consulat et l'Empire. Concernant les données consultables sur *Dezède*, elles sont issues pour le versant parisien d'un vaste chantier visant à la reconstitution de la chronologie de l'opéra-comique entre la Révolution et la Restauration à partir du *Journal de régie* et des *Bordereaux de recettes*<sup>14</sup>. Du côté de la province, les données puisent dans une partie de l'activité du Théâtre de Bordeaux à la fin de l'Ancien Régime, entre 1777 et 1778, telle qu'elle est présentée dans le « manuscrit Lecouvreur »<sup>15</sup>, document « exceptionnellement précieux, et [...]

275

JOANN ÉLART, FREDÉRIC GUÉRIN & PATRICK TAÏEB  
Fortune et prospérité de *Rose et Colas*

12 « *Rose et Colas* », base de données en ligne CÉSAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime), consultée le 14 mai 2016. Le site de ce précieux outil est maintenant accessible à cette adresse : <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>. De la lecture de cet échantillon, notons une lacune importante : les représentations parisiennes de 1764 à 1789.

13 « *Pierre-Alexandre Monsigny* » [en ligne], site *Dezède* (consulté le 23 avril 2017).

14 Joann Élart (dir.), « L'Opéra-Comique à travers les siècles (1715-2015) » [en ligne], site *Dezède* (consulté le 23 avril 2017). Dans l'état actuel de ce chantier, notre étude repose, en particulier, d'une part sur les dossiers « L'Opéra-Comique sous le Directoire (1797-1799) » et « L'Opéra-Comique sous le Consulat (1799-1804) » dirigés par Maxime Margollé, et d'autre part sur les dossiers « L'Opéra-Comique sous le Premier Empire (1804-1814) » et « L'Opéra-Comique sous la Restauration (1814-1830) » dirigés par Joann Élart. Au total, ces dossiers en cours de réalisation contiennent déjà 5 481 événements (juin 2017) et ont été établis à partir du *Journal de régie de l'Opéra-Comique* conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (THOC82-THOC92) et les *Bordereaux de recette journalière de l'Opéra-Comique* conservés aux Archives nationales de France (AJ/13/1073-AJ/13/1082).

15 Patrick Taïeb (dir.), « Le Grand-Théâtre de Bordeaux de Louis XVI au Directoire (1772-1798) », [en ligne et en cours de réalisation], site *Dezède* (consulté le 13 mai 2016). Ce dossier en cours de

unique en France<sup>16</sup> » ; dans une partie de l'activité du Théâtre des Arts de Rouen sous la Restauration, telle qu'elle apparaît à travers les annonces et les comptes rendus imprimés dans la presse rouennaise, et en particulier dans le *Journal de Rouen*<sup>17</sup> ; enfin, dans un ensemble de représentations tardives (1853-1892) identifiées à partir des registres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques<sup>18</sup>.

Tableau 1. Les productions lyriques de Monsigny  
Nous soulignons en bleu les sept œuvres issues de la collaboration entre Sedaine et Monsigny

Titre	Première publique		Librettiste
<i>Les Aveux indiscrets</i>	OC, Saint-Germain	7 février 1759	La Ribadière
<i>Le Maître en droit</i>	OC, Saint-Germain	13 février 1760	Lemonnier
<i>Le Cadi dupé</i>	OC, Saint-Germain	4 février 1761	Lemonnier
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>	OC, Saint-Laurent	14 sept. 1761	Sedaine
<i>Le Roi le fermier</i>	OC, Bourgogne	22 nov. 1762	Sedaine
<i>Rose et Colas</i>	OC, Bourgogne	8 mars 1764	Sedaine
<i>Aline, reine de Golconde</i>	Opéra	15 avril 1766	Sedaine
<i>L'Île sonnante</i>	OC, Bourgogne	4 janvier 1768	Collé
<i>Le Déserteur</i>	OC, Bourgogne	6 mars 1769	Sedaine
<i>La Rosière de Salency</i>	OC, Bourgogne	14 déc. 1769	Favart
<i>Le Faucon</i>	OC, Bourgogne	19 mars 1772	Sedaine
<i>La Belle Arsène</i>	OC, Bourgogne	14 août 1775	Favart
<i>Félix, ou l'Enfant trouvé</i>	OC, Bourgogne	24 nov. 1777	Sedaine

réalisation décrit 431 représentations au Théâtre de Bordeaux entre 1777 et 1778. Il a été réalisé par Patrick Taieb et ses étudiants (Mirélia Auzanneau, Raphaëlle Binot, David Boyer, Leyun Chen, Natacha Dufour, Clément Frouin, Tom Garcia, Victor Garcia, Samuel Guibal, Lila Hajosi Losada, Théophile Joubert, Sizhe Min, Polina Mykhaïlevskaya, Kevin Plante et Audrey Zamboni) à partir de l'*État des pièces jouées dans la troupe de comédie établie sous les ordres de Monseigneur le Maréchal duc de Richelieu, aux frais de MM. les actionnaires de Bordeaux de 1772 à 1798 (suivi d'une) Liste des Malheureux exécutés en 1793* par Jean-Baptiste Gaussen-Couvreur, dit Lecouvreur (1737?-1800) et conservé à la bibliothèque municipale de Bordeaux, Ms. 1015.

- 16 Max Fuchs, « Le théâtre à Bordeaux de 1772 à 1790 d'après le " manuscrit Lecouvreur " », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 33<sup>e</sup> année, n°1, janvier-mars 1940, p. 5. Cet article propose une analyse statistique d'une partie du manuscrit – jusqu'en 1790 –, incluant les deux lacunes de 1776 et 1782, pour un total de plus de 5 000 représentations et plus de 10 000 pièces, chaque soirée théâtrale proposant une petite et une grande pièce (Max Fuchs, « Le théâtre à Bordeaux... », art. cit., p. 6).
- 17 Joann Élart (dir.), « *Théâtre des Arts de Rouen (1776-1876)* » [en ligne et en cours de réalisation], site *Dezède* (consulté le 13 mai 2016). Ce dossier contient 4350 événements (juin 2017).
- 18 Joann Élart (dir.), « Monsigny des Romantiques » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org/dossiers/id/224/> (consulté le 13 mai 2016). L'architecture de ce dossier a été réalisée par Joann Élart et les étudiants inscrits en master 2 de musicologie entre 2015 et 2016 à l'Université de Rouen Normandie (Khadidja Ameur, Ludwig Brosch, Alexis Damien, Bichoy Elia, Saeed Khavarnejad, Claire Morvannou, Stéphanie Odoux, Sébastien Pignolet et Yi Xuan Wang). Il contient 311 événements reconstitués à partir des registres des théâtres parisiens (008.0/19-008.0/26 entre 1853 et 1868) et des départements (012.0/3, 012.0/8-012.0/10, 012.0/14-012.0/15, 012.0/25 entre 1866 et 1890) conservés à la SACD.

Entre 1762 et 1798, Monsigny est à l'affiche de 2 011 soirées à l'Opéra-Comique<sup>19</sup> (tableau 1). Notons que les œuvres des débuts (*Les Aveux indiscrets*, *Le Maître en droit*, *Le Cadi dupé* et *On ne s'avise jamais de tout*), créées avant l'absorption de l'Opéra-Comique forain par la Comédie-Italienne en 1762, dans les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, sont absentes de ces registres qui sont ceux, à l'origine, de la Comédie-Italienne. Il n'est donc pas étonnant de trouver leurs premières inscriptions dans ces registres à partir de la soirée inaugurale du 3 février 1762. C'est avec deux œuvres de Sedaine (Philidor et Monsigny) que l'événement est célébré :

Le mercredi 3 février 1762 / la n.<sup>lle</sup> troupe, et pour la première fois par la réunion de l'opéra comique on a donné *Blaise le savetier* et *On ne s'avise jamais de tout* opéras-comiques avec Le Waxhall [*sic*]. Ballet, etc.<sup>20</sup>.

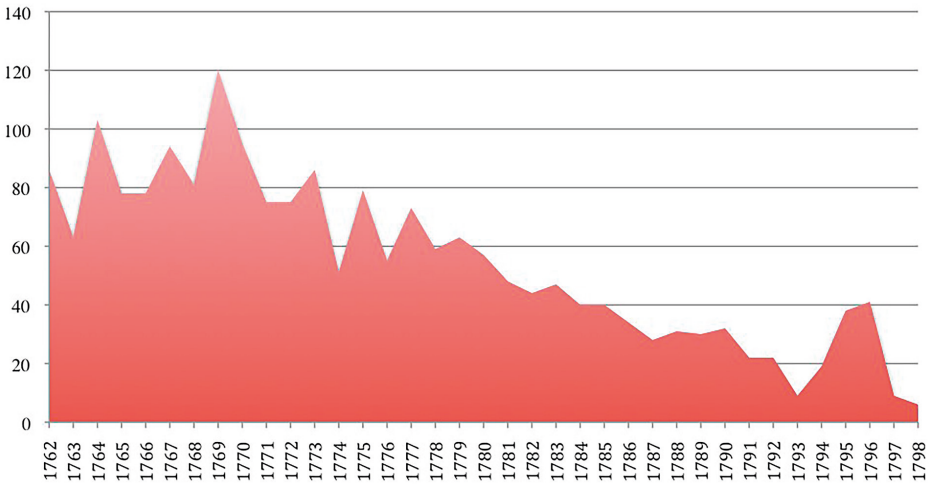
Ce programme révèle la popularité d'un auteur et de deux compositeurs qui ne fait déjà aucun doute. Il suffit de rappeler que jusqu'à la clôture pascalle de 1762, ont été programmés *On ne s'avise jamais de tout* à 29 reprises, *Le Maître en droit* à 3 reprises et *Le Cadi dupé* à 5 reprises.

La suite confirme ce premier choc esthétique (fig. 1). Jusqu'en 1773, Monsigny est l'un des compositeurs les plus représentés à l'Opéra-Comique, avec une moyenne annuelle de plus de 86 représentations. Durant cette période, et par extension jusqu'en 1777, plusieurs pics de popularité sont atteints lors des créations (1764 : *Rose et Colas* ; 1769 : *Le Déserteur* ; 1775 : *La Belle Arsène* ; 1777 : *Félix*), avec notamment le franchissement d'un sommet de 120 représentations en 1769 lors de la création du *Déserteur*. Entre 1774 et 1779, on observe un tassement des représentations à 63 par an, environ, qui amorce un abandon progressif, entre une quarantaine de représentations vers 1784 et une vingtaine au début de la Révolution. David Charlton a établi d'après la même source que Monsigny (661 représentations entre 1771 et 1780), tout comme Philidor (458 représentations), subit alors la concurrence directe

19 D'après le relevé que nous avons pu établir à partir des *Registres de recettes journalières* de l'Opéra-Comique entre 1759 – création du premier opéra-comique de Monsigny, *Les Aveux indiscrets* – et 1798 (Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 41-THOC 82, corpus disponible sur *Gallica*). Voir le détail du relevé en annexe. Précisons que notre relevé rend compte des représentations données à la Cour, dont le nombre est certes négligeable (par exemple, le 27 février 1778 à Versailles sont donnés *Le Maître en droit* et *Le Déserteur*) ; il pourrait être également affecté d'un pourcentage d'erreur, toujours marginal, conséquence notamment de l'exploitation des deux versions du *Déserteur*, le drame de Mercier et l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny. Si le premier est parfois annoncé « Déserteur drame » et le second « Déserteur musique », plusieurs représentations sont annoncées sans aucune autre précision que « Déserteur ».

20 Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 43, *Registre de l'Opéra-Comique*, recettes journalières, saison 1761-1762, p. 323.

de nouveaux compositeurs dont les œuvres s'imposent à partir des années 1770 ; celle de Grétry (1 222 représentations) et de Dezède (160 représentations), puis dans les années 1780, celle de Dalayrac (703 représentations entre 1781 et 1790)<sup>21</sup>.



1. Répartition des 2011 représentations d'œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1762 et 1798

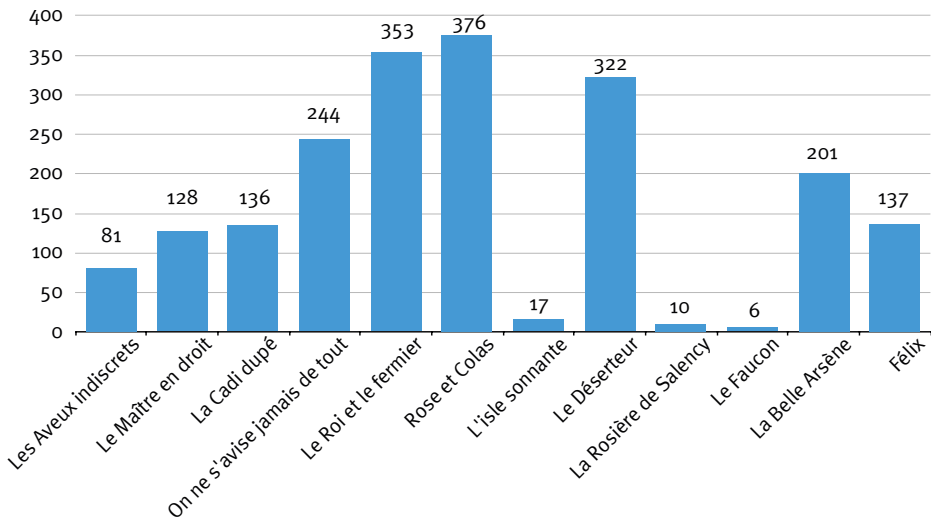
Dans cette perspective panoramique, plusieurs phénomènes isolés de « rétrospectives » peuvent être identifiés : pour annoncer par exemple la première représentation de *La Belle Arsène* le 14 août 1775, cinq titres de Monsigny sont donnés dans la première quinzaine du mois d'août, puis disparaissent pour laisser place à la nouveauté<sup>22</sup>. Si le début de la Révolution marque un arrêt définitif – du moins jusqu'en 1798 – des représentations d'œuvres anciennes (*Le Maître en droit*, *Le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Roi et le fermier* sont donnés jusqu'en 1789-1790), l'année 1793 marque une brève rupture que l'on pourrait attribuer à la concurrence d'œuvres de circonstance : seuls deux titres survivent et restent à l'affiche sous la Terreur, *La Belle Arsène* et *Félix*, qui sont aussi les œuvres les plus récentes de Monsigny, avant que ne soient exhumés *Le Déserteur* en 1794 (après un an d'absence) et *Rose et Colas* en 1795 (après deux ans d'absence).

Justement, *Rose et Colas* (1764) est l'œuvre de Monsigny la plus jouée à l'Opéra-Comique entre la fin du règne de Louis XV et le Directoire (fig. 2). Avec ses 376 représentations, elle détrône l'œuvre de deux ans son aînée, la plus populaire sous l'Ancien Régime, *Le Roi*

21 David Charlton, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 65, 214.

22 Nous avons observé deux autres « rétrospectives » : en octobre et novembre 1776, ou encore en août 1786.

et le *fermier* (1762) qui totalise 353 représentations. Suivent *Le Déserteur* (1769) avec 322 représentations et *On ne s'avise jamais de tout* (1761) avec 244 représentations. Les deux dernières productions de Monsigny viennent ensuite : *La Belle Arsène* (1775) et *Félix* (1777) avec respectivement 201 et 138 représentations, garantissent la programmation de Monsigny entre deux époques que tout oppose, malgré l'abandon momentané des deux joyaux de son catalogue que sont *Rose et Colas* et *Le Déserteur*. Mentionnons encore dans ce palmarès les trois premières productions de Monsigny créées entre 1759 et 1761, et exploitées jusqu'au début des années 1780 : *Le Cadi dupé* (136), *Le Maître en droit* (128) et *Les Aveux indiscrets* (81) préparent le succès à venir de la première trilogie de Sedaine (*On ne s'avise jamais de tout*, *Le Roi et le fermier* et *Rose et Colas*). Sur cet ensemble de représentations à l'Opéra-Comique entre 1762 et 1798, le succès de Monsigny est écrasant, et ce succès, il le doit surtout à son librettiste favori, Sedaine, qui est associé à 71,5 % du total des représentations relevées.



2. Programmation des œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1762 et 1798 dans l'ordre des créations

Prenons de la distance et observons la place de Monsigny en France immédiatement après Thermidor. Pour ce faire, nous nous référons à l'étude de Marie-Claire Le Moigne-Mussat<sup>23</sup> fondée sur la perception du droit d'auteur en province par la

<sup>23</sup> D'après l'étude de Marie-Claire Le Moigne-Mussat, « L'activité des théâtres lyriques en province. 1794-1796 », dans Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien (dir.), *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788-1800*, Paris, Du May, 1991, p. 57-79.

SACD entre 1794 et 1796. Le relevé totalise 11 956 représentations lyriques données dans 44 théâtres, sur la base d'un répertoire comportant 117 pièces composées par 27 auteurs, essentiellement des opéras-comiques. Avec 1 046 occurrences<sup>24</sup>, Monsigny est l'un des quatre compositeurs dépassant le millier de représentations, derrière Grétry (3 351) et Dalayrac (3 029), mais devant Dezède (1 003)<sup>25</sup>. Des six ouvrages de Monsigny à l'affiche des théâtres de province<sup>26</sup>, quatre pièces se distinguent par leur popularité : *Le Déserteur* (277 représentations), *Rose et Colas* (264), *La Belle Arsène* (264), *Félix* (221), et très loin derrière, *On ne s'avise jamais de tout* (19) et *Le Maître en droit* (1)<sup>27</sup>. Le succès écrasant des quatre premiers titres est semblable à ce que l'on observe à l'étranger<sup>28</sup>, puis à Paris sous l'Empire<sup>29</sup>. Plus généralement, les œuvres de Monsigny appartiennent à un ensemble de pièces héritées de l'Ancien Régime – l'auteur parle d'un « phénomène d'héritage culturel<sup>30</sup> » –, dont la présence prédominante souligne après le 9 Thermidor « un goût prononcé du public pour ce répertoire<sup>31</sup> » qui survit aux valeurs et aux idées de la Révolution.

280

Poursuivons notre parcours statistique. Les 713 représentations publiées dans la base *Dezède* entre 1777 et 1890 correspondent à un résultat très inférieur à la réalité, l'essentiel des représentations ayant été données après *Félix*, sa dernière œuvre<sup>32</sup>, et surtout après la Révolution française. Nous pouvons toutefois constater que *Rose et Colas* est encore l'œuvre la plus représentée avec 263 occurrences, contre 226 pour *Le Déserteur*, 104 pour *Félix*, 65 pour *La Belle Arsène*, 49 pour *Le Roi et le fermier*,

24 Dans son étude, Marie-Claire Le Moigne-Mussat établit un total de 1044 représentations (*ibid.*, p. 59, 60, 79), mais nous avons préféré retenir la somme que nous avons recalculée à partir du tableau qu'elle dresse (p. 76-77) proposant le détail des représentations par titre et par ville. Par rapport aux chiffres annoncés (p. 59-60), seul le total des représentations du *Déserteur* correspond (277), mais de petites différences sont à signaler pour *Rose et Colas* (264 au lieu de 263), *Félix* (221 au lieu de 225) et *La Belle Arsène* (264 au lieu de 260).

25 *Ibid.*, p. 59.

26 Monsigny est à l'affiche de 41 des 44 théâtres référencés dans les registres : Toulouse (63), Marseille (58), Rouen (57), Lyon (55), Le Havre (50), Tours (48), Nantes (47), Nancy (43), Toulon (40), Caen et Montpellier (36), Arras et Lille (34), Poitiers (32), Dunkerque (30), La Rochelle (26), Béziers et Grenoble (25), Amiens, Bayonne et Orléans (23), Calais et Perpignan (22), Metz (21), Carcassonne (20), Strasbourg (19), Chalons (18), Valenciennes (16), Bordeaux, Brest, Rochefort et Saint-Quentin (14), Reims (13), Lorient (6), Beaune et Narbonne (5), Rennes (4), Besançon et Macon (3), Alençon et Limoges (2). D'après Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *ibid.*, p. 76-77.

27 *Ibid.*, p. 59, 76-77. Les totaux présentés par titre p. 59 ont été ajustés d'après le tableau p. 76-77 (voir *supra*).

28 *Ibid.*, p. 78. Ce sont ces quatre œuvres de Monsigny qui sont programmées dans les théâtres d'Anvers, de Bruxelles et de Liège en Belgique, mais également au théâtre de Carouge en Suisse.

29 Voir plus loin.

30 Marie-Claire Le Moigne-Mussat, « L'activité des théâtres lyriques en province », art. cit., p. 60.

31 *Ibid.*

32 Voir tableau 1.



2 pour *Le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Maître en droit*. Nous devons prendre ces chiffres avec beaucoup de prudence car les années 1843-1852 manquent, celles précisément de la reprise du *Déserteur* à l'Opéra-Comique qui est programmée jusqu'en 1911<sup>33</sup>. L'échantillon indique que les œuvres de Sedaine concernent 90 % des représentations, alors que ce dernier n'est l'auteur que de la moitié des livrets de Monsigny (sept sur treize). Comme l'association entre Boutet de Monvel et Dezède, ou encore entre Marsollier et Dalayrac, le couple Sedaine-Monsigny, autant que ceux que Sedaine forme avec Philidor ou Grétry, apporte au répertoire des théâtres français des œuvres pérennes, dont la longévité s'explique moins par l'intérêt du public qui se renouvelle plusieurs fois entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration, que par le mode de recrutement des chanteurs notamment dans les théâtres de province – ceux-ci exploitent des titres connus de tous pour juger des talents des nouvelles recrues – ou par l'exploitation à outrance à l'Opéra-Comique d'un « répertoire de remplissage »<sup>34</sup>.

Passons maintenant en revue différents ensembles de cet échantillon, en suivant l'ordre chronologique. À Bordeaux en 1777 et 1778, alors que *Félix* n'a pas encore été créé au Théâtre, l'affiche propose toujours les deux œuvres de Lemonnier figurant au répertoire du Théâtre de la Foire Saint-Germain, *Le Cadi dupé* (2 représentations) et *Le Maître en droit* (2), qui semblent définitivement disparaître du répertoire des théâtres en France avant la Révolution française. De même, les premières œuvres de Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout* (1) et *Le Roi et le fermier* (2) sont délaissées au profit de trois œuvres qui s'imposent (près de 78 % des œuvres de Monsigny programmées sur un total de 31 représentations à Bordeaux) et qui s'imposeront comme les œuvres phares du répertoire de Monsigny : *Rose et Colas* (9), *Le Déserteur* (7), et la nouveauté de Favart, *La Belle Arsène* (8). L'échantillon bordelais accorde une place importante aux œuvres de Sedaine (61 %), bien qu'elles soient moins présentes par comparaison avec leur réception sur le temps long, une partie de l'affiche étant occupée par *La Belle Arsène* de Favart. De l'analyse complète du manuscrit qui s'étend entre 1772 et 1798 – à deux lacunes près en 1776 et 1782 –, nous pourrions suivre l'évolution et l'implantation du répertoire de Monsigny dans le paysage théâtral bordelais<sup>35</sup>; en

33 Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, notice n° 517, p. 212. L'œuvre est reprise sous la désignation d'opéra-comique le 30 octobre 1843 « dans une version remaniée et réorchestrée par Adolphe Adam », et restera au répertoire jusqu'au 26 octobre 1911.

34 Sur ce point, voir Joann Élart, « Boieldieu et le public de l'Opéra-Comique », dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 233-266.

35 Dans son étude qui repose sur l'échantillonnage, Fuchs imagine en 1940 qu'à partir de ce « précieux témoin » (le manuscrit Lecouvreur), il serait possible de « voir comment les goûts du public ont varié », mais n'avoue-t-il pas une certaine forme de renonciation à ce projet en écrivant : « ce serait

attendant de pouvoir livrer un jour ces résultats, constatons que l'œuvre de Sedaine, et en particulier *Le Déserteur*, est celle qui retient l'attention de Fuchs dans son étude publiée en 1940<sup>36</sup>. Tout d'abord, se questionnant sur les genres auxquels appartiennent les œuvres, l'auteur se demande si « les comédies larmoyantes [...] ne devraient [...] pas être comptées avec les drames, plutôt qu'avec les comédies proprement dites<sup>37</sup> ». Pour illustrer son propos, il se réfère au *Déserteur*, qualifié de « drame » dans l'édition, mais qui devrait être compté dans les opéras-comiques, car selon lui, ses ariettes et ses ensembles expliquent en grande partie cette « immense popularité<sup>38</sup> ». Plus loin, Fuchs évoque le rejet du drame à Bordeaux (*Beverley, Eugénie, Jenneval, La Pitié filiale, Le Père de famille* ou *L'Orphelin anglais*), *Le Déserteur* mis à part : « dans la même période, *Le Déserteur* avait été joué 25 fois ; mais ce brillant succès était dû sans doute à Monsigny dont la musique était fort goûtée ; huit autres partitions de lui furent jouées 40 fois durant les mêmes années<sup>39</sup>. »

282

Transportons-nous maintenant à Rouen sous la Restauration, où nous avons dépouillé la presse rouennaise à partir du *Journal de Rouen*<sup>40</sup>. Le premier constat que nous pouvons tirer, c'est celui du maintien de quatre œuvres de Monsigny, qui, comme tout le répertoire d'opéras-comiques de l'Ancien Régime ayant survécu à la Révolution française et au Premier Empire, tomberont avec les Trois Glorieuses. Ce sont 119 représentations partagées entre *La Belle Arsène* (14), *Le Déserteur* (17), *Félix* (26), et surtout *Rose et Colas* (62) qui représente à lui seul 52 % du répertoire de Monsigny sous la Restauration à Rouen. Manifestement, c'est cette œuvre qui semble « vieillir » le mieux, même si ces titres interviennent souvent pour compléter un programme ou pour auditionner des débuts, voire pour entendre quelques artistes parisiens en représentation à Rouen, comme Gavaudan qui chante le rôle de Montauciel dans *Le Déserteur* à plusieurs reprises en 1821 et 1823. On observe par ailleurs que ce choix

---

une recherche bien curieuse que d'établir la courbe des différents genres et celle des divers auteurs au cours de ces 17 années. Travail minutieux et fort long, que nous ne pouvons songer à faire ici. » (Max Fuchs, « Le théâtre à Bordeaux... », art. cit., p. 14.)

36 *Ibid.*, p. 7, 10-11.

37 *Ibid.*, p. 7.

38 *Ibid.* L'auteur précise alors à propos du *Déserteur* : « on le joua 14 fois en une seule campagne ! », sans toutefois préciser de quelle campagne il s'agit.

39 *Ibid.*, p. 11. Encore une fois, l'auteur n'est pas précis sur les dates.

40 Précisions que ce dépouillement en cours de réalisation est fiable à 70%. Autrement dit, 70% des soirées théâtrales rouennaises entre 1814 et 1830 ont déjà été reconstituées dans *Dezède*, les 30% restants comportant des segments chronologiques non traités, en plus des périodes de vacances des spectacles. Nous avons pu néanmoins compléter les parties non traitées en utilisant l'outil *PlaiR* développé par le LITIS à l'Université de Rouen Normandie [en ligne], <http://plair.univ-rouen.fr/plair/jdr/home> (consulté le 29 juin 2017). Basé sur un algorithme d'océsation, cet outil permet de retrouver 19 représentations inédites d'œuvres de Monsigny, dont 18 de *Rose et Colas* et 1 de *La Belle Arsène*.

d'œuvres rouennaises correspond exactement à la série des reprises récentes au Théâtre Feydeau en 1801 et 1802, inaugurée – hasard ou choix assumé – par *Rose et Colas*<sup>41</sup>, reprises qui ont pu relancer la carrière de ces ouvrages en province. Dans le détail, on peut relever trois tendances à Rouen sous la Restauration : un certain intérêt pour les œuvres de Monsigny autour de sa mort en 1817 ; un pic de popularité en 1822 lié vraisemblablement à la reprise de *Félix* ; un déclin brutal à partir de 1823 pendant lequel *Rose et Colas* reste le seul survivant (33 représentations contre 6 pour les trois autres titres). Du point de vue des librettistes, les proportions rouennaises sous la Restauration approchent la tendance nationale, consacrant encore Sedaine (88 %) comme le librettiste à succès le plus marquant de l'œuvre de Monsigny. Enfin, il est assez remarquable d'évoquer l'affiche du 24 mars 1822 exclusivement consacrée à l'œuvre de Monsigny (*La Belle Arsène* et *Le Déserteur*), sans que nous puissions en dire davantage en l'absence de compte rendu publié dans la presse.

Retournons maintenant à l'Opéra-Comique, où l'on relève 66 représentations d'œuvres de Monsigny entre 1797 et 1801<sup>42</sup>. Ce total repose encore sur les quatre titres qui font l'objet de reprises en 1801 et 1802 : *Le Déserteur* (5 représentations), *Félix* (16), *Rose et Colas* (19) et *La Belle Arsène* (26). Cette fois, le succès de *La Belle Arsène* (39 %) limite le règne écrasant de Sedaine (61 %). Sous le Consulat et l'Empire, les œuvres de Monsigny se maintiennent après la réunion de l'Opéra-Comique National et du Théâtre Feydeau (16 septembre 1801) : elles contribuent au maintien d'une partie du répertoire historique de l'institution, aux côtés des œuvres de Grétry, de Duni, de Dezède, de Philidor ou de Martini, comme le rappellent dans leur étude Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb<sup>43</sup>. Ce maintien, assuré par des reprises régulières, est vécu comme un « retour aux origines même du genre de l'opéra-comique à ariettes<sup>44</sup> », comme « une sorte de retour aux sources<sup>45</sup> », qu'une partie des auteurs littéraires et du public soutient par réaction aux ouvrages de Méhul, Cherubini ou Berton créés pendant la Révolution et désormais décriés pour leurs accents dramatiques, leur sujet

41 Dans l'ordre chronologique, voici la date de ces reprises à l'Opéra-Comique : *Rose et Colas* le 30 octobre 1801, *Félix* le 23 novembre 1801, *Le Déserteur* le 28 juillet 1802 et *La Belle Arsène* le 2 octobre 1802. Notons qu'une cinquième œuvre de Monsigny, *Le Roi et le fermier*, est reprise un peu plus tard, le 23 octobre 1806, mais il semble qu'elle ne survive pas à cette reprise ni à Paris ni en province. D'après Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, op. cit.*, p. 398.

42 Maxime Margollé, « L'Opéra-Comique sous le Directoire », art. cit., et « L'Opéra-Comique sous le Consulat », art. cit.

43 Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 1-61.

44 *Ibid.*, p. 14.

45 *Ibid.*, p. 19.

et, surtout, leur musique outrancièrement expressive<sup>46</sup>. L'Opéra-Comique puise alors dans le répertoire de l'Ancien Régime « pour varier ses programmes<sup>47</sup> », en exhumant notamment des pièces oubliées depuis longtemps. Dans ce « retour des classiques »<sup>48</sup>, les auteurs constatent que « Monsigny [...] gardait la faveur du public<sup>49</sup> ». Car plus encore que Duni ou Philidor, moins il est vrai que Grétry, Monsigny est programmé 422 fois entre 1801 et 1814, ce qui fait de lui le deuxième compositeur de l'Ancien Régime le plus représenté alors à l'Opéra-Comique<sup>50</sup>. Parmi les six pièces toujours à l'affiche, *Félix* entre dans le palmarès des dix œuvres les plus populaires de la période napoléonienne avec ses 139 représentations, devancé uniquement, pour ce qui est du répertoire d'Ancien Régime, par l'indétrônable *Richard Cœur de lion* de Grétry<sup>51</sup>, mais s'imposant en revanche devant *Le Déserteur* qui était une pièce favorite avant la Révolution<sup>52</sup>. S'ajoutent à celles-ci les représentations du *Roi et le fermier* (85), de *La Belle Arsène* (75) ou du *Déserteur* (73)<sup>53</sup>. S'il n'est pas fait mention des deux dernières pièces de Monsigny qui n'appartiennent pas aux cinquante opéras-comiques les plus représentés entre 1801 et 1814, nous savons qu'il s'agit d'*On ne s'avise jamais de tout* (3) et surtout de *Rose et Colas* (47) qui semble être passé de mode sous l'Empire<sup>54</sup>. Jacques-Daniel Martine considère que « la musique de *Rose et Colas* est d'un genre moins élevé que celle du *Roi et le fermier*; elle présente moins de variété, mais elle est mieux soutenue. Je me souviens d'avoir lu dans un *Mercur de France*, qu'on lui reprochait dans sa nouveauté d'être trop simple<sup>55</sup> ». L'auteur, qui pouvait encore entendre ces chefs-d'œuvre au Théâtre Feydeau, place *Rose et Colas* au-dessus de Duni mais encore en-dessous de *Tom Jones* et du *Sorcier* de Philidor, qu'il considère comme deux « beautés d'un ordre supérieur ».

46 Patrick Taïeb, « *Le Prisonnier ou la Ressemblance* d'Alexandre Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », dans Charlotte Loriot (dir.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Lyon, Symétrie, 2015, p. 227-250.

47 Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », art. cit. Les auteurs dressent la liste des différentes reprises plus ou moins heureuses.

48 *Ibid.*, p. 38-41.

49 *Ibid.*, p. 39.

50 *Ibid.*, p. 38.

51 *Ibid.*, p. 56 (annexe II, « Liste des 50 opéras-comiques les plus représentés de 1801 à 1814 »).

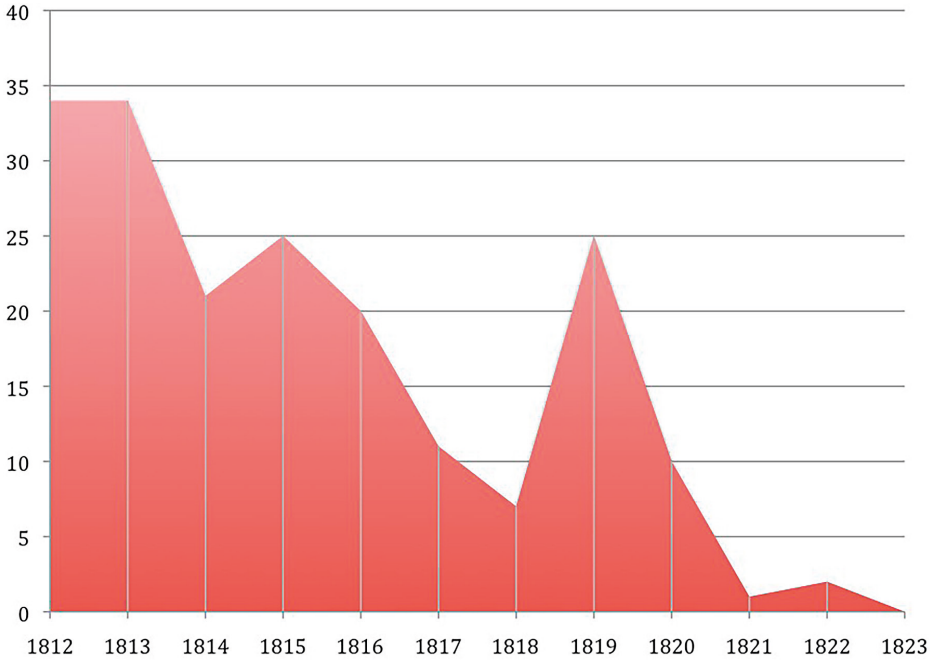
52 *Ibid.*, p. 39-40.

53 *Ibid.*, p. 57 (annexe II).

54 L'article ne mentionne pas le titre de la sixième pièce et ne fournit pas de statistiques sur *Rose et Colas*. Les données factuelles que nous présentons nous ont été communiquées par Patrick Taïeb d'après ses relevés.

55 Jacques Daniel Martine, *De la musique dramatique en France, ou Principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France [...] des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques*, Paris, J.-G. Dentu, 1813, p. 132-134.

Restons à l'Opéra-Comique pour analyser l'échantillon de 190 représentations reconstituées à partir du *Journal de régie* et des *Bordereaux de recettes journalières* entre les années 1812 et 1823<sup>56</sup>. La tendance globale souligne assez nettement l'abandon progressif des œuvres de Monsigny jusqu'à l'année 1823 (fig. 3).



3. Programmation des œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1812 et 1823

En mettant de côté la représentation isolée d'*On ne s'avise jamais de tout*<sup>57</sup>, les cinq œuvres les plus représentées sont celles qui ont été reprises entre 1801 et 1806. *Félix* (56 représentations) est l'œuvre de Monsigny la plus programmée à Paris sous la Restauration ; *Le Roi et le fermier* (47) arrive en second ; et ces deux partitions participent encore au triomphe des livrets de Sedaine (92 %). La comparaison avec la situation rouennaise souligne des différences dans les choix de programmation de ce répertoire de remplissage, étant admis que les périodes traitées sont légèrement

<sup>56</sup> Joann Élart, « L'Opéra-Comique sous le Premier Empire (1804-1814) », art. cit. et « L'Opéra-Comique sous la Restauration (1814-1830) », art. cit.

<sup>57</sup> L'ouvrage est représenté le 8 août 1812 avec *L'Emprunt secret* de Pradher (livret de Planard) et *Aucassin et Nicolette* de Grétry (livret de Sedaine). Notons que cette représentation contredit le signalement d'abandon en 1789 dressé par Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, op. cit.*, p. 347.

en tuilage et que les institutions ne sont pas soumises aux mêmes contraintes – la place de l'opéra-comique en province est importante, mais en concurrence avec les répertoires issus des autres institutions parisiennes. Les deux titres en vogue à Paris, qui constituent plus de 54 % du répertoire de Monsigny, ne sont pas les plus populaires à Rouen où ils représentent à peine 22 % de l'affiche (*Le Roi et le fermier* est d'ailleurs définitivement abandonné à Rouen); *a contrario*, les trois autres fleurons que sont *Rose et Colas*, *Le Déserteur* et *La Belle Arsène*, qui s'imposent à Rouen à près de 90 % (avec plus de 63 % pour *Rose et Colas*), ne totalisent que 45 % du répertoire parisien qui relègue *Rose et Colas* à la quatrième place. Enfin, signalons deux soirées entièrement consacrées à l'œuvre de Monsigny à l'Opéra-Comique: le 12 juin 1813, c'est une soirée «*gratit pour différentes victoires*<sup>58</sup> » dont l'affiche propose *Rose et Colas* et *Le Roi et le fermier*; le 18 janvier 1817, un hommage à «*la mémoire de Monsigny*»<sup>59</sup>, composé de *Félix* et du *Déserteur*, produit une assez bonne recette de 2 395 F. Enfin, projetons-nous dans un corpus de 311 représentations repérées dans plusieurs registres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques consultés entre 1853 et 1892. Ces registres établissent le calcul du droit d'auteur sur les représentations des œuvres de Monsigny à Paris et dans les départements<sup>60</sup>. Les registres parisiens précisent le nom des ayants droit du compositeur: d'un côté, «*Mme veuve de Monsigny*» repérée uniquement en 1863-1864<sup>61</sup> et qui semble habiter au Havre; de l'autre, «*A. de Monsigny*» qui signe les registres entre 1853 et 1864 et dont il est précisé en 1863-1864 qu'il s'agit de «*Mlle Adèle de Monsigny*»<sup>62</sup>. Les données recueillies répercutent les secondes reprises des œuvres de Monsigny, à savoir celles du *Déserteur* le 30 octobre 1843 et de *Rose et Colas* le 12 mai 1862<sup>63</sup> (fig. 4).

58 Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 89, *Journal des recettes*, juin 1812. Le mot «*Wurchen [sic]*» ajouté en marge de ce registre renvoie à une bataille de la Sixième coalition, la bataille de Bautzen, appelée également bataille de Wurschen et remportée par les troupes de Napoléon I<sup>er</sup> les 20 et 21 mai 1813. Le choix de programmation répond-il aux goûts de l'Empereur? Toujours est-il qu'il aurait été surprenant de trouver *Le Déserteur* à l'affiche de cette soirée extraordinaire!

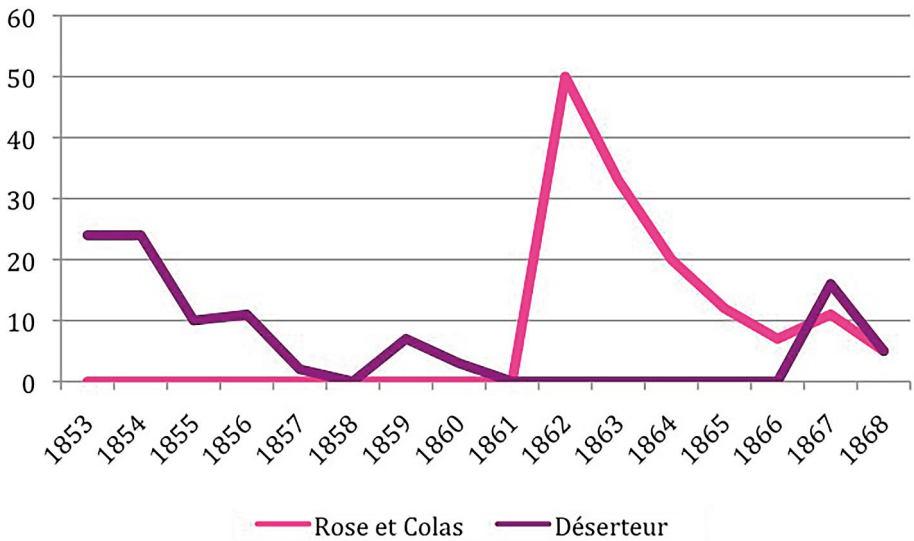
59 Bibliothèque-musée de l'Opéra, THOC 89, *Journal des recettes*, janvier 1817. Monsigny meurt le 14 janvier 1817.

60 Pour le moment, nous n'avons pu consulter que les années 1853-1868 de la série parisienne et les années 1866-1892 de la série départementale (voir *supra* note 13). Précisons que les registres des départements avant 1866 n'ont pas été conservés.

61 SACD, 008.0/24, *Registre des théâtres parisiens*, «*Monsigny*», [2<sup>e</sup> p.]

62 *Ibid.* Après 1864, les registres (parisiens et départementaux) ne sont plus signés. Dans une lettre qu'Adèle de Monsigny adresse à Émile Perrin, qui s'apparente à une demande de secours, celle-ci demande que soient reprises les œuvres de Monsigny (Bibliothèque-musée de l'Opéra, LAS Monsigny [A. de] 1, 21 septembre [sans année]).

63 D'après Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, op. cit.*, p. 212.



4. Les secondes reprises du *Déserteur* et de *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique entre 1853 et 1868

La tendance générale est au déclin jusqu'en 1862, traduisant l'abandon progressif du *Déserteur* dans sa reprise de 1843 – avec tout de même 24 représentations par an en 1853 et 1854. Elle est marquée ensuite par un pic de popularité associé à la reprise de *Rose et Colas* en 1862 : 50 représentations, suivies de 32 représentations l'année suivante. Remarquons enfin le retour du *Déserteur* en 1867 et 1868, qui correspond à la reprise de l'œuvre aux Fantaisies-Parisiennes du boulevard des Italiens le 8 octobre 1867<sup>64</sup>, parallèlement à la reprise de *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique. Le compte rendu de la première publié dans *Le Figaro* donne une perception intéressante de Monsigny un siècle après la création : « malgré la meilleure volonté du monde, il est impossible de regarder Monsigny comme un classique », écrit-il, car « ce n'est pas un de ces génies qu'on aime bon gré mal gré ; ce n'est pas un de ces talents devant lesquels on est obligé de s'incliner ; c'est une nature aimable, douée d'une gaieté douce et de bon ton, remplie d'un sentiment gracieux et tendre, voilà tout<sup>65</sup>. » Pour lui, Monsigny n'est pas un « compositeur tout à fait ordinaire », « sans doute un compositeur de second ordre », mais, reconnaît-il, « c'est un *musicien* » car il réunit trois qualités essentielles : la sensibilité, le goût et la mesure<sup>66</sup>. Il n'oublie pas de rendre hommage à la mémoire de Sedaine en lui tenant « quelque compte du succès obtenu hier soir par *Le Déserteur* » :

<sup>64</sup> Ce qui est confirmé par les périodiques, notamment, *Le Figaro*, 9 octobre 1867, p. 3 (qui comporte le programme du 8 octobre).

<sup>65</sup> Eugène Tarbes des Sabolons, *Le Figaro*, 10 octobre 1867, p. 3.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 4.

il estime « le poème [...] très habilement fait pour le temps où il a été écrit, et, à coup sûr, [...] le trouve de beaucoup supérieur à tous ceux qui datent de cette époque<sup>67</sup>. » Il constate que « l'on s'accorde à [le] regarder comme son œuvre capitale, sorte de mélodrame où le rire et les pleurs sont répandus à peu près également [...] »<sup>68</sup>, et que « la pièce [...] est connue par la plus grande partie des amateurs de musique, qui l'ont entendue il y a six ans environ à l'Opéra-Comique<sup>69</sup>. » Il termine en précisant que la reprise est donnée avec l'orchestration refaite par Adam en 1843, qui est selon lui disproportionnée eu égard à la salle :

À l'Opéra-Comique, avec un orchestre puissant et dans une salle relativement grande, je conçois qu'il ait été nécessaire de donner un peu plus de corps à une orchestration ancienne et négligée comme celle de Monsigny. Aux Fantaisies, au contraire, il eût peut-être mieux valu faire les choses en conscience, et nous donner l'opéra tel qu'il avait été écrit<sup>70</sup>.

En province, force est d'admettre que Monsigny a presque totalement disparu du répertoire des théâtres de France. Sur les 33 représentations relevées – seulement –, ce sont d'une part 11 représentations du *Déserteur* qui ne suivent pas de logique particulière, si ce n'est une concentration en 1879 dans un territoire resserré entre la Mayenne (Laval) d'un côté et l'Eure et la Seine-Inférieure (Louviers, Elbeuf, Dieppe) de l'autre, en passant par l'Orne (Flers), le Calvados (Caen, Bayeux) et la Seine-et-Oise (Enghien-les-Bains)<sup>71</sup>. Nous retiendrons d'autre part les 24 représentations de *Rose et Colas* qui semblent répondre à la reprise parisienne de 1862 à l'Opéra-Comique, et en particulier la reprise bordelaise entre 1872 et 1874 (19 représentations)<sup>72</sup>.

#### LA REPRISE DE *ROSE ET COLAS* À L'OPÉRA-COMIQUE EN 1862

Le 27 janvier 1862, alors que la saison de l'Opéra-Comique n'est pas encore achevée, Alexandre Walewski, ministre d'État, révoque le directeur en poste, Alfred Beaumont, alors en cessation de paiement<sup>73</sup>. Dans la presse, les pronostics vont bon train quant au

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*, p. 3.

69 *Ibid.*, p. 4.

70 *Ibid.*

71 À noter également deux représentations isolées à Marseille en 1875 et 1890.

72 En plus de deux représentations à Boulogne-sur-mer en 1868 et une à Douai en 1873.

73 Charles Malherbe, Albert Soubies, *Histoire de l'Opéra-Comique, la seconde salle Favart (1840-1860)*, Paris, Flammarion, 1892, p. 33.



nom de son successeur. Léon Carvalho<sup>74</sup>, ancien directeur du Théâtre-Lyrique de 1856 à 1860, est le grand favori pour remplacer Beaumont. Pourtant, le 1<sup>er</sup> février, c'est sous la direction d'Émile Perrin<sup>75</sup> que l'Opéra-Comique rouvre ses portes. Ce soir-là, le public assiste à la 16<sup>e</sup> représentation d'*Au travers du mur* (Josef Poniatowski, 1861) et à la 39<sup>e</sup> représentation du *Postillon de Lonjumeau* (Adolphe Adam, 1836). La saison 1861-1862 de l'Opéra-Comique s'achève difficilement le 30 avril 1862 sans connaître d'événement particulièrement remarquable, et avec un chiffre d'affaire inférieur à 900 000 F<sup>76</sup>. Il faut attendre le début de la saison 1862-1863 pour découvrir l'expérience artistique que Perrin entend mener dans le but de redresser l'institution, au commencement de laquelle se trouve la reprise de *Rose et Colas*.

#### La première représentation de la reprise de *Rose et Colas* le 12 mai 1862

Dès le 26 mars 1862, la troupe de l'Opéra-Comique entre en répétition sur un projet de reprise de *Rose et Colas*, dont la précédente remonte au 30 octobre 1801. François-Auguste Gevaert est chargé de réorchestrer la partition originale. Le régisseur rapporte le 4 avril 1862 dans le *Journal de bord de l'Opéra-Comique* qu'« on avait convoqué M. Duvernoy<sup>77</sup>, pour mettre la pièce en scène mais il a dit qu'[il ne le ferait] pas parce qu'il ne connaissait pas cet opéra-comique<sup>78</sup> » : aussi la mise en scène est-elle confiée à Ernest Mockler. Le registre permet de suivre les leçons des chanteurs – et des doubles – accompagnées au piano par Soumis, les répétitions dirigées par Gevaert notamment, de la musique à partir du 2 mai,

74 Léon Carvalho (1825-1899) sera nommé directeur de l'Opéra-Comique entre 1876 et 1887. Mis en cause dans l'incendie de la deuxième salle Favart (25 mai 1887), condamné puis innocenté, il réintègre la tête de l'Opéra-Comique en 1891, jusqu'à sa mort le 29 décembre 1899.

75 Émile César Victor Perrin (1814-1885) est un peintre, critique d'art et directeur de théâtre. Durant sa longue carrière, il a dirigé l'Opéra-Comique à trois reprises (1848-1857, 1862, 1876), a également été à la tête de l'Opéra de Paris (1862-1871) et administrateur à la Comédie-Française (1871-1885). Sur Émile Perrin, voir Frédéric Guérin, *L'Opéra-Comique en 1862 sous la direction d'Émile Perrin*, master de musicologie sous la direction de Joann Élart, Université de Rouen Normandie, 2019. Voir également Frédéric Guérin, « [La seconde direction d'Émile Perrin \(1862\)](#) » [en ligne], site *Dezède* (consulté le 20 avril 2020).

76 L'ensemble des données économiques de ce chapitre provient du *Journal de bord de l'Opéra-Comique* (Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC12, saison 1861-1862 ; REG.OC-13, saison 1862-1863). Précisons que les recettes quotidiennes reportées dans ce journal ont été codées par le régisseur, Victor Avocat. Après une étude minutieuse de ce code, nous avons trouvé comment le décrypter : il s'agit d'un code maçonnique, également appelé « *pigpen* » (en français, « enclos à cochons ») : chaque symbole est une lettre de l'alphabet maçonnique et correspond à un chiffre (A = 2 ; B = 3 ; etc.). Le chiffre 1 quant à lui est symbolisé par le signe dièse jusqu'en janvier 1863, avant d'être remplacé par la lettre maçonnique A barré d'une barre oblique.

77 Il s'agit très probablement de Charles-François Duvernoy (1796-1872), ancien baryton de l'Opéra-Comique.

78 Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC12, doc. cit., p. 342.

du poème et de la musique à partir du 5 mai, de la générale en costumes et avec luminaire complet le 10 mai, après quoi quelques raccords, changements et coupures sont opérés. Un changement de distribution majeur intervient au cours des répétitions : le rôle de Rose, pourtant répété jusqu'au 4 mai par Mlle Durieu, est attribué finalement à Mlle Garait qui est auditionnée par Gevaert le 20 avril. Elle commence les répétitions le 3 mai, seule, puis en présence de Mlle Durieu le 4 mai, et seule à nouveau le 5 mai<sup>79</sup>.

Enfin, le 12 mai 1862, à 19 h 54 précises<sup>80</sup>, la première représentation de la reprise de *Rose et Colas* ouvre la soirée<sup>81</sup>. C'est l'occasion pour Mlle Garait de faire son premier début dans le rôle de Rose. Mlle Lemercier tient le rôle de la mère Bobi, Montaubry celui de Colas, Troy celui de Mathurin et Sainte-Foy celui de Pierre Le Roux. Paul Scudo de la *Revue des deux mondes*, Jules Lovy du *Ménestrel* et Hector Berlioz du *Journal des débats* assistent à la représentation inaugurale. Berlioz brosse un portrait de Monsigny au vitriol : « Son harmonie [...] est fort incorrecte, gauchement disposée, et il va même jusqu'à prendre dans ses enchaînements harmoniques des libertés qu'on pourrait appeler incongrues<sup>82</sup>. » Lovy estime au contraire que « la musique de *Rose et Colas* n'est point une musique barbare<sup>83</sup> », n'en déplaise, non pas à Berlioz, mais à Grimm. En effet, cet « ami de Diderot a été complètement en défaut<sup>84</sup> » autant pour *Le Déserteur* que pour *Rose et Colas*. Sur le livret de Sedaine, en revanche, les jugements de Lovy et Berlioz se rejoignent : pour Berlioz, « ces vers feront grincer des dents les poètes qui n'admettent pas les séries de rimes masculines, comme la mélodie irritera les musiciens qui repoussent les phrases de trois mesures entremêlées de phrases de deux », mais « beaucoup de gens, qui ont pour système de n'en avoir aucun, trouveront cela charmant »<sup>85</sup> ; pour Lovy, « Sedaine ne s'est pas mis en grand frais d'imagination pour la petite paysannerie qui nous occupe : sa comédie du *Déserteur*, postérieure de cinq ans, est bien autrement charpentée<sup>86</sup> ». Scudo se montre plus mesuré à propos de Monsigny, et du choix de cette reprise, lorsqu'il dit du rondo chanté par Colas « C'est

79 Il est pourtant annoncé dans *Le Ménestrel* au même moment que « dans l'opéra de *Rose et Colas* nous verrons les débuts de M<sup>lle</sup> Durieu, élève de Duprez. » *Le Ménestrel*, 4 mai 1862, p. 180.

80 Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC13, doc. cit., p. 13. D'après le registre, on sait que cette première représentation a duré 1h07.

81 Le choix de *Rose et Colas* est-il déterminé par un échange que Perrin a eu avec Fargueil ? Ce dernier lui écrit en effet le 3 avril 1862 pour lui relater son souvenir d'une représentation de *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique en 1810 à laquelle il avait assisté (Bibliothèque-musée de l'Opéra, LAS Fargueil 1, 3 avril 1862).

82 *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 1.

83 *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

84 *Ibid.*

85 *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 1.

86 *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

ici que Rose respire », qu'il s'agit d'« un chef-d'œuvre de mélodie touchante digne de réveiller dans le cœur l'émotion qu'on éprouve devant un tableau de Greuze »<sup>87</sup>. Plus mesuré que Lovy qui juge au contraire que « le temps a passablement fané la romance<sup>88</sup> ». Il préfère le rondo de la mère Boby « La Sagesse est un trésor » qui « a délecté la salle entière » :

Ici Monsigny se montre le véritable précurseur de Grétry. C'est cette même verve babillarde que nous retrouverons plus tard, avec un cachet plus mélodique, dans le duo de *La Fausse magie*. Ce rondo, délicieusement détaillé par Mlle Lemercier, a été bissé. Les couplets de Rose, au rouet, ont également fait plaisir. N'oublions pas le quintette, qui est d'une facture originale. Le vaudeville final a été enrichi d'un couplet au public dans lequel la mère Boby exprime l'espoir que *Rose et Colas* récoltera les mêmes bravos dans cent ans d'ici. Nous ne serions pas fâché personnellement de voir se réaliser cette espérance ; et nous en souhaitons autant à tous nos bons amis<sup>89</sup>.

La performance de scène est également passée au crible par les trois chroniqueurs :

M. Montaubry, dans le rôle de Colas, est toujours un peu précieux, et il ne dit pas la romance « C'est ici que Rose respire » avec le naturel et le sentiment qu'elle exige. Mlle Lemercier seule est à sa place sous la cornette de la mère Bobi, ainsi que M. Sainte-Foy, qui représente Pierre Leroux<sup>90</sup>.

Sur ce point, Scudo et Berlioz se retrouvent, notamment sur la prestation de Mlle Garait qui fait ses débuts ce soir-là. Scudo prétend de manière lapidaire que Mlle Garait est « une mauvaise écolière qu'on aurait [*sic*] pas dû produire en si bonne compagnie<sup>91</sup> ». La critique de Berlioz est aussi sévère au sujet de la soprano débutante :

L'exécution des cinq acteurs est satisfaisante, mais peu caractérisée. Mlle Lemercier, qui dit avec verve tout son rôle de mère Bobi, n'est pas assez vieille, et les quatre autres personnages ne sont pas assez paysans. [...] Troy met sans s'en douter un peu d'emphase dans son air : « Sans chien et sans houlette ». Sainte-Foy est plus vrai. Quant à Montaubry, il chante à ravir tous ses morceaux, on voudrait même qu'il les chantât moins bien ; pour la débutante, Mlle Garait, c'est tout le contraire<sup>92</sup>.

87 *Revue des deux mondes*, t. 39, mai-juin 1862, p. 753.

88 *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

89 *Ibid.*

90 *Revue des deux mondes*, t. 39, mai-juin 1862, p. 753.

91 *Ibid.*

92 *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 1.

Plus tolérant pour une débutante, Lovy reste quant à lui sur sa réserve :

Après Mlle Lemercier, cette comédienne pur sang, il faut citer d'abord Sainte-Foy, puis Montaubry, Troy ; ils ont interprété d'une façon satisfaisante les petites prouesses de Monsigny. Quant à la débutante, jeune et jolie [...], Mlle Garait, chargée du rôle de Rose, elle semblait très émue, et nous ne voudrions pas la juger sur une seule audition. C'était d'ailleurs son premier début à la scène, et nous sommes d'autant plus autorisé à lui faire crédit que c'est, nous assure-t-on, une élève distinguée de Duprez<sup>93</sup>.

Enfin, il est impossible d'évoquer la reprise historique de *Rose et Colas* sans rappeler la création de *Lalla-Roukh* de Félicien David et Michel Carré, car les destins de ces deux ouvrages sont liés à partir de ce jour et jusqu'à la fin de la saison. Le commentaire prophétique de Berlioz en fournit la clé :

Le succès de *Lalla-Roukh* a été grand, quoique discuté et même contesté par quelques esprits chagrins. Tout contribuera à le consolider et à l'accroître, l'exécution, la mise en scène, les décors et la richesse incomparable des costumes. On voit que le directeur de l'Opéra-Comique est un artiste<sup>94</sup>.

#### **Rose et Lalla : la première combinaison à succès de la saison 1862-1863**

La programmation par Perrin de deux œuvres très éloignées dans le temps et dans le style, pour combiner création et reprise historique, est commentée la veille de la création :

*Lalla-Roukh* et *Rose et Colas* inaugureront donc la semaine, et le succès sera grand si l'épreuve publique produit le même effet que les répétitions. Cet effet a été considérable, dit-on, et l'administration de Favart a le droit de fonder les plus magnifiques espérances sur le résultat d'une combinaison de spectacle aussi ingénieuse<sup>95</sup>.

Le succès est confirmé quelques jours plus tard par Jules Lovy, rédacteur en chef du *Ménestrel* :

M. Perrin vient de nous offrir en une seule et même soirée, ainsi qu'il nous l'avait promis, deux spécimens de musique ayant entre eux un siècle de distance ; et, séance tenante, le public et les gourmets de l'art ont pu établir un parallèle intéressant

<sup>93</sup> *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 195.

<sup>94</sup> *Journal des débats*, 23 mai 1862, p. 2.

<sup>95</sup> *Le Ménestrel*, 11 mai 1862, p. 188.

entre les ariettes expressives qui charmaient nos pères et la musique ample et colorée de nos jours. Monsigny et Félicien David avaient été choisis pour cette lutte courtoise entre le passé et le présent ; l'auteur du *Déserteur* et l'auteur du *Désert!*... (nous ne l'avons pas fait à dessein...) Mais cette fois l'étude rétrospective s'appelait *Rose et Colas*, et c'était *Lalla-Roukh* qui entrait dans la lice avec la bannière des temps modernes<sup>96</sup>.

Une semaine plus tard, Joseph D'Ortigue écrit qu'« Émile Perrin a la main heureuse au début de sa seconde campagne administrative » en rapprochant « un charmant opéra ancien, *Rose et Colas* » avec « un charmant opéra nouveau, *Lalla-Roukh* »<sup>97</sup>. Le soir de la première, la recette atteint la somme de 2 526,50 F<sup>98</sup>, une recette honorable pour un soir de première, et qui annonce un succès à venir. Le 14 mai, la recette atteint 3 744,50 F à la deuxième représentation, puis 5 726,75 F à la quatrième le 19 mai. La réussite semble ainsi s'installer de façon durable. Le 12 juin 1862, après un mois d'exploitation, ces deux œuvres toujours associées totalisent quinze représentations pour une recette exceptionnelle de 84 289,25 F. À titre de comparaison, la recette générale du mois d'avril 1862, le dernier de la saison précédente, s'élevait seulement à 68 335,50 F pour un total de 27 soirées<sup>99</sup>!

Le succès de cette première tentative d'associer deux œuvres éloignées dans le temps est celui d'une seule des deux œuvres, celui de la nouveauté *Lalla-Roukh*. *Rose et Colas* a pu contribuer à ce succès en raison d'une originalité que la presse ne manque pas de souligner, mais plutôt au titre de faire-valoir. L'on remarque que Mlle Garait (Rose) était absente de la création de *Lalla-Roukh* dont la distribution reposait en partie sur les acteurs de *Rose et Colas* (Mlle Bélia, Mlle Cico, Gourdin et Montaubry). Au cours de la saison 1862-1863, *Rose et Colas* a été représentée 64 fois, dont 40 de façon ininterrompue avec *Lalla-Roukh*, et 17 fois avec d'autres ouvrages. Le *Journal de bord* établit que la production de *Lalla-Roukh* est la cause principale de la réussite financière de la direction de Perrin (tableau 2) et relativise considérablement la part de *Rose et Colas* dans les recettes.

<sup>96</sup> *Le Ménestrel*, 18 mai 1862, p. 194-195.

<sup>97</sup> *Le Ménestrel*, 25 mai 1862, p. 205.

<sup>98</sup> Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC13, doc. cit. NB. Le montant de la recette est codé dans la source.

<sup>99</sup> L'Opéra-Comique a fait relâche entre le 17 et le 19 avril en raison de la Semaine sainte.

Tableau 2. Moyenne des recettes générées pour les représentations exploitant *Rose et Colas* à l'Opéra-Comique pendant la saison 1862-1863<sup>100</sup>

Affiche	Nombre de représentations	Recette générée	Moyenne des recettes par représentation
<i>Rose et Colas</i> / <i>Lalla-Roukh</i>	47	236 248,25 F	5 026,50 F
<i>Rose et Colas</i> / autres	17	36 512,75 F	2 148,00 F

La moyenne des recettes générées par les deux ouvrages ensemble est de 234 % plus élevée que celle des recettes générées les soirs où *Lalla-Roukh* n'est pas représenté. L'on comprend que le directeur l'ait programmé à cent reprises pendant la saison<sup>101</sup>. À titre de comparaison, on rappellera que *La Dame blanche* de Boieldieu n'avait été représentée « que » 90 fois durant sa première année d'exploitation entre 1825 et 1826.

### Une série de reprises historiques inaugurée avec *Rose et Colas*

Curiosité exhumée un siècle après la fusion des troupes en 1762, *Rose et Colas* contribue indéniablement au succès de *Lalla-Roukh*. L'ouvrage ravive de surcroît une sensibilité propre aux Lumières qui prévaut dans la plupart des créations et des reprises de la saison 1862-1863<sup>102</sup>. Après *Lalla-Roukh*, la « paysannerie<sup>103</sup> » revient sur scène avec la création du *Cabaret des amours* de Prosper Pascal le 8 novembre 1862, puis celle de *L'Illustre Gaspard*<sup>104</sup> d'Eugène-Prosper Prévost le 11 février 1863. Elle est ensuite associée à la première de *La Déesse et le berger* de Jules Duprato le 21 février 1863, et à la reprise de *La Chanteuse voilée* (Victor Massé, 1850) le 27 avril 1863.

Plus qu'un coup d'essai, l'expérience de *Rose et Colas* marque surtout pour Perrin l'inauguration d'une série de reprises historiques qui commence par la version française de *La Servante maîtresse* de Pergolesi (d'après la traduction de Baurans en 1754) et les

<sup>100</sup> D'après les recettes codées, voir Bibliothèque-musée de l'Opéra, REG.OC13, doc. cit.

<sup>101</sup> Ce succès fulgurant de *Lalla-Roukh* peut également s'expliquer par le goût prononcé du public de l'époque pour l'orientalisme. Voir Sabine Teulon Lardic, « *Le corps chantant de la mauresque ou de l'indienne à l'Opéra-Comique : Don Pèdre (1857), Lalla-Roukh (1862) et Lara (1864)* », dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *Exotisme et art lyrique*, Bru Zane Mediabase [en ligne] (consulté le 18 septembre 2017).

<sup>102</sup> À cette vogue des reprises historiques, il faudrait ajouter celle des produits dérivés en vente chez les éditeurs parisiens, et notamment chez Girod, éditeur en 1862 de la réduction pour piano et chant de *Rose et Colas*, qui propose aux pianistes une *Fantaisie* op. 36 de Charles Neustedt sur les thèmes de *Rose et Colas* (1862) et un *Quadrille sur l'opéra de Monsigny* de Jean-Baptiste Arban (vers 1863).

<sup>103</sup> C'est ainsi qu'Hector Berlioz considère *Rose et Colas* dans sa chronique du *Journal des débats*, 23 mai 1862.

<sup>104</sup> Cette œuvre n'est pas répertoriée dans le récapitulatif de fin de saison se trouvant à la dernière page du *Journal de bord* de la saison 1862-1863. Pourtant, cette pièce en un acte est bien inscrite à l'affiche du 11 février 1863 (voir *Journal de bord [...] 1862-1863, op. cit.*, p. 287). Elle est également reportée parmi les œuvres passées devant la « commission d'examen des ouvrages dramatiques le 19 janvier 1863 » (*Journal de bord [...] 1861-1862, op. cit.*, p. 371).

débuts à l'Opéra-Comique de Célestine Galli-Marié, créatrice future de Mignon et Carmen, et la recrue la plus remarquable des années 1860<sup>105</sup> :

L'Opéra-Comique, que *Rose et Colas* a mis en goût de résurrections, nous tient en perspective un autre petit chef-d'œuvre du dernier siècle, *La Servante maîtresse* (*Serva padrona*), de Pergolèse. Il y a une cinquantaine d'années que cet opéra-buffa – le prototype du genre – n'avait été entendu à Paris<sup>106</sup>.

Les autres « résurrections » imaginées par Perrin sont *Deux mots, ou Une nuit dans la forêt* de Dalayrac (1806) et *Zémire et Azor* de Grétry (1771). Les commentateurs ajoutent à ce corpus la reprise de *Jean de Paris* de Boieldieu (1812), dont la première représentation est donnée le même soir que la recréation de *La Servante maîtresse* le 12 août 1862. Quatre jours après la millième représentation de *La Dame blanche* à l'Opéra-Comique en présence de l'empereur Napoléon III<sup>107</sup>, Émile Perrin est promu à la tête de l'Opéra de Paris le 20 décembre 1862. Malgré le changement de direction, les successeurs de Perrin, Adolphe Leuven et Eugène Ritt, entendent poursuivre sa politique de reprises historiques : ce sont deux ouvrages de Grétry en 1864, *La Fausse Magie* (1775) et *Le Tableau parlant* (1769), puis deux ouvrages de Duni, *Les Deux Chasseurs et la laitière* (1763) en 1865 et *Les Sabots* (1768) en 1866<sup>108</sup>. À propos du *Tableau parlant*, *Le Ménestrel* écrit :

Montaubry et Mlle Cico ont fait leur rentrée dans *Lalla-Roukh*. Le gracieux chef-d'œuvre et ses interprètes ont retrouvé la faveur du public. M. de Leuven a eu l'idée de donner pour lever de rideau, *Le Tableau parlant*, de Grétry, qu'on n'avait pas joué depuis longtemps. On retrouve ainsi le piquant contraste imaginé par M. Émile Perrin lors de la création de *Lalla-Roukh* et de la reprise de *Rose et Colas* : d'un côté, une œuvre poétique et orientale, avec tous les raffinements de la musique contemporaine, et d'autre part, une jolie comédie à ariettes, du bon vieux temps<sup>109</sup>.

105 Voir Patrick Taïeb, « Les “débuts” à Rouen sous le Second Empire : l'exemple de Célestine Galli-Marié (1861-1862) », dans Joann Écart et Yannick Simon (dir.), *Nouvelles perspectives sur les spectacles en province (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Mon-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. Changer d'époque, 2018, p. 63-79.

106 *Le Ménestrel*, 20 juillet 1862, p. 266.

107 La recette de la soirée s'élève à 6552,50 F. Il s'agit d'une des recettes les plus importantes de la saison (*Journal de bord [...] 1862-1863, op. cit.*, p. 235).

108 Notons par ailleurs le projet avorté de la reprise en 1864 du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau (1752).

109 *Le Ménestrel*, 4 octobre 1863, p. 352.

Cette « lutte courtoise entre le passé et le présent<sup>110</sup> » donne l'occasion à plusieurs artistes de créer et de reprendre, comme s'il s'agissait pour l'institution de faire la démonstration que la création s'inscrit dans une tradition séculaire et que cette dernière a toujours sa place. Et peut-être plus encore, de faire la démonstration qu'elle renaît de ses cendres grâce à ce détour régénérateur par le répertoire d'origine. Les reprises des années 1860 ne sont pas choisies au hasard : elles sont destinées à confronter les interprètes de l'Opéra-Comique à un répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle dans lequel la part du comédien est équivalente à celle du chanteur. Ce retour aux sources rencontre la sensibilité des jeunes auteurs d'opéra-comique, pour lesquels le théâtre est une source d'inspiration pour le compositeur.

#### La version de 1862 à la loupe

296

À l'occasion de la reprise de *Rose et Colas*, le même éditeur de musique Girod accomplit simultanément l'édition des ouvrages de David<sup>111</sup> et de Monsigny<sup>112</sup>, celui-ci dans une version pour piano-chant conçue par le compositeur François-Auguste Gevaert dont la singularité est de comporter le livret intégral. Le texte comme la musique sont étonnamment conformes à la partition éditée en 1764 par Claude Hérissant<sup>113</sup>, plutôt qu'aux éditions du livret réalisées dans l'intervalle. Les treize numéros sont conservés – quatorze avec l'ouverture. Un seul d'entre eux, le quintette numéro 12, a subi quelques coupures (dix mesures dans la ritournelle et une trentaine au centre de l'ensemble). Cette dernière intervention entraîne la disparition de quatre lignes

110 *Ibid.*, 18 mai 1862, p. 194.

111 *Lala-Roukh. Opéra-comique en 2 actes. Musique de Félicien David. Paroles de MM. Michel Carré et Hippolyte Lucas*, Paris, Girod, [1862].

112 *Rose et Colas. Opéra-comique en un acte. Paroles de Sedaine. Musique de Monsigny. Réduction pour piano et chant par F. A. Gevaert*, Paris, Girod, coll. « Bibliothèque de choix », [1862].

113 Trois sources sont imprimées en 1764 chez Claude Hérissant avant et après la première représentation de *Rose et Colas* le 8 mars 1764. Le livret est imprimé avant la première. L'annonce parue dans le *Mercur de France* en mai 1764 précise que l'« on trouve chez le même libraire les airs détachés » vendus au prix d'1 lt. 16 s. (*Mercur de France*, mai 1764, p. 116, publié dans Anik Devriès-Lesure, *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle : catalogue des annonces*, Paris, CNRS éditions, p. 370-371). Il est fait allusion ici au recueil d'ariettes dont la publication a précédé la gravure de la partition d'orchestre, comme le précise cette annonce indiquant que l'« on grave la partition », information mentionnée en outre en bas de la page de titre du livret. En décembre 1775, après la mort de Claude Hérissant (voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, Minkoff, 1979, vol. 1, t. 1, p. 80), le fonds des opéras-comiques de Monsigny est repris par Antoine Bailleux qui « vient d'acquérir la plus grande partie des ouvrages de M. MONCINI, à savoir les partitions du *Maître en droit*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Le Roi et le fermier*, *Rose et Colas*, *Le Déserteur*, *L'Île sonnante*, *Le Faucon* et *La Reine de Golconde* ». L'annonce est publiée dans les *Annonces et avis divers* le 4 décembre 1775 (supplément, p. 1087, publié dans Anik Devriès-Lesure, *L'Édition musicale dans la presse parisienne, op. cit.*, p. 371).



de répliques, mais pour le reste, les dialogues parlés comme les paroles chantées sont conformes au mot près.

### Orchestre et voix

On remarque quelques changements incontournables. L'orthographe est actualisée : *roide* devient *raide* ; les clés sont modernisées, celle d'*Ut* première étant remplacée par la clé de *Sol*. Autre changement moins anodin, les tonalités de deux airs sont abaissées d'un ton : l'air de Mathurin (n° 3) « Sans chien et sans houlette » en *Fa* dans l'édition de 1764 est transposé en *Mi* bémol ; et la chanson en *La* du même Mathurin (n° 4 *bis*) « Au printemps naissent les fleurs » est transposé en *Sol*. La transposition n'a d'autre but que de tenir compte de l'évolution du diapason pour un rôle créé par Joseph Caillot dont la voix mixte comporte un registre aigu particulièrement élevé. L'abaissement d'un ton est conforme aux mesures accomplies par une commission d'enquête nommée par arrêté du 17 juillet 1858 par le Gouvernement<sup>114</sup>. Il est question dans son rapport en date du 1<sup>er</sup> février 1859, de « l'élévation toujours croissante du diapason » et « des inconvénients dont l'art musical, les compositeurs de musique, les artistes et les fabricants d'instruments ont également à souffrir ». Et il est proposé de remédier à ce mal en fixant un diapason universel dont la commission fait observer que le principal obstacle résidera dans la concurrence entre les facteurs d'instruments européens. Ses relevés indiquent que le diapason varie géographiquement entre les nations et à l'intérieur des nations. En France, celui de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique (896 Hz) est à mi-chemin entre ceux de Toulouse (874 Hz) et de Lille (904 Hz). Ils indiquent aussi qu'« au temps de Rousseau », le diapason de l'Opéra était « de plus d'un ton inférieur au diapason d'aujourd'hui ».

Çà et là, on remarque également des retouches dans l'écriture des ornements (qui est parfois normalisée par un rythme de croche ou supprimée) ; d'autres, mélodiques, affectent le haut de la tessiture d'une voix d'homme (n° 8) et présentent au lecteur une alternative (fig. 5). Pour le numéro 10, un *ossia* introduit la possibilité d'une vocalise (fig. 6). Il s'agit là de retouches musicales légères au regard des pratiques du théâtre lyrique et leur nombre tient sur les doigts d'une main.

<sup>114</sup> « Rapport présenté à S. Exc. le ministre d'État par la commission chargée d'établir en France un diapason musical uniforme », *L'Année musicale*, s.l.n.d. [1859]. Les citations sont extraites de ce volume qui reproduit le rapport *in extenso* dans les pages 299-338.

Variante *f*

gril-le ah! ah! ah!

gril-le ah! ah! ah! C'est un grand tour -

cres - cen - do

## Variante

- ment ah! ah! ah! ah!

- ment ah! ah! ah! ah! C'est un grand tour -

- ment

- ment

FIN

Quel âge a donc la

6. Rondo de Colas (n°8), p. 67 de l'édition Girod

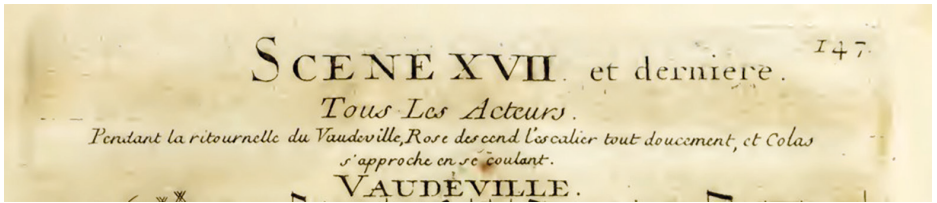
Deux autres types d'interventions attirent davantage l'attention parce qu'elles nous renseignent sur la doctrine éditoriale.

#### Didascalies

Le premier type d'interventions, qui sont au nombre de quatre et dont l'incidence est variable, concerne les rares corrections apportées par l'éditeur de 1862 dans les didascalies. Dans la scène 7, la correction affecte deux mots sans doute jugés démodés : *Toupiller*, qui signifie « tourner sur soi-même comme une toupie » et qui indique un jeu de scène traduisant l'embarras de Rose, impatiente que son père sorte ; *battre la campagne*, qui signifie à l'origine « se déplacer sans but précis, un peu au hasard, dans tous les sens », comme Mathurin le fait en réponse au jeu de Rose, tout en la surveillant.

La didascalie de la scène 10 prolonge l'intention des scènes précédentes. On a pu la juger redondante et estimer que la situation était suffisamment claire, car elle n'induit pas un détail du décor très particulier qui aurait dû être changé : Mathurin « *fait durer cette scène le plus longtemps qu'il peut, soit en allant fermer la porte de la ruelle, soit en tournant autour de sa fille, et dans la chambre* » (Hérissant, p. 33). À la fin de sa réplique, après « je suis d'une colère ! », Mathurin doit conclure « *en riant* », chez Hérissant, en « *regardant le parterre* », mais chez Girod, « *à part* ».

À la scène 13, la description du dispositif par lequel Colas choisit est supprimée dans l'édition Girod. Il se fait au moyen d'une rainure, orthographiée *renure* dans l'édition Hérissant, qui est l'accessoire complémentaire de la cheville. La dernière didascalie supprimée (fig. 7) indique un jeu de scène pour le dernier tableau.



7. Didascalie de la scène 14, à la p. 147 de l'édition Hérissant, absente de l'édition Girod

Les quatre corrections relèvent du détail. Le plus souvent, les indications consignées dans l'édition de 1764 pour prescrire un jeu assurant la continuité dramatique pendant les ritournelles sont reportées sans retouche. C'est le cas par exemple de la didascalie précédant le duo de Mathurin et de Pierre (« *Pendant le duo suivant Pierre se met en devoir de tendre la corde de l'arc et le donne ensuite à Mathurin qui fait le même jeu* »). Depuis *Blaise le Savetier* (Philidor, 1759), elles sont comme la signature de la dramaturgie personnelle de Sedaine dont les effets reposent sur le souci méticuleux de continuer le jeu pendant les numéros chantés.

### Coupages

Le second type d'intervention concerne des coupures d'une certaine envergure, coupure d'une partie de la scène, par exemple. Dans la scène 8, il est indiqué : « À la représentation on coupe ce qui suit jusqu'au signe Å à la page 37<sup>115</sup> ». Cela revient à supprimer un peu de dialogues parlés et le n° 4 *bis*, la chanson de Mathurin « Au printemps naissent les fleurs », dont la tonalité est changée, et donc à intervenir de façon conséquente dans l'ouvrage. Le procédé de coupure et de renvoi indique toutefois que l'on a souhaité éditer un texte complet tout en précisant les coupures opérées par la troupe de l'Opéra-Comique. Une autre coupure intervient dans la scène 9 où un dialogue nouveau est proposé en remplacement du trio fugue n° 6 « Mais ils sont en courroux ». De la même manière, une note de bas de page renvoie vers un « supplément A<sup>116</sup> » où ce dialogue est consigné à l'intention de ceux qui voudraient se conformer à la version moderne. Cette note placée sur le titre de départ du morceau signale qu'« à l'Opéra Comique ce morceau est supprimé et remplacé par le dialogue qui se trouve à la p. 59<sup>117</sup> ». À la fin de la pièce, un autre changement, d'une certaine portée lui aussi, est consigné en bas de page et donne lieu à une autre annexe éditoriale qualifiée de « supplément B<sup>118</sup> ». La note précise qu'« à

115 Édition Girod, p. 35.

116 *Ibid.*, p. 121.

117 *Ibid.*, p. 49. Des remerciements à Yannick Simon pour la vérification à la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

118 *Ibid.*, p. 121.

l'Opéra Comique on reprend le refrain en chœur et l'on supprime l'ensemble qui suit ["Mes enfants, il fera jour demain"]. Celui-ci est remplacé par le couplet au public page 121 suppl. B<sup>119</sup> ». Ce cinquième couplet est composé pour la circonstance de la reprise à l'Opéra-Comique, 98 années après sa création :

Voilà cent ans que [*sic*] vos bons aïeux<sup>120</sup>  
Venaient applaudir cet ouvrage ;  
Ce soir, messieurs, faites comme eux :  
Accordez-nous votre suffrage.  
Je voudrais vous savoir contents,  
Et si mon vœu se réalise,  
Vous revoir tous à la reprise  
Qui doit avoir lieu dans cent ans<sup>121</sup> !

Dans les trois cas, l'éditeur mentionne un choix de l'Opéra-Comique en 1862 en intervenant dans un texte par ailleurs conforme à l'édition de 1764 – nonobstant les nécessaires interventions relatives aux conventions d'écritures de la voix de taille/Ténor. Il laisse le texte de Sedaine intact tout en proposant la version de 1862, avec les coupures, en alternative (suppléments A et B). En concevant cette partition réduite pour chant et piano, on a donc cherché à produire un matériel double, utilisable pour la répétition de la version de 1862, *et* l'on a établi simultanément un texte intégral qui s'apparente à une édition *Urtext*.

La démarche paraît encore plus remarquable lorsqu'on la rapporte à d'autres cas de reprises, antérieures dans le siècle. Une remarque sur l'édition du *Déserteur* de Monsigny lors de la reprise en 1843, après une longue disparition, pourrait servir de point de comparaison du fait surtout qu'elle fait l'objet d'une entreprise semblable d'édition d'un piano-chant « complet » (livret et partition). Mais l'intention en paraît très différente. La version d'Adolphe Adam, dont on a dit souvent qu'elle consistait en une réorchestration, opère une réécriture qui, çà et là, affecte en profondeur la dramaturgie de Sedaine. Outre les coupures conséquentes – plusieurs sections entières dans l'ouverture, par exemple – entraînant la disparition d'un couplet dans un air ou d'une section dans un ensemble, on remarque le toilettage complet des didascalies. Le cas spécifique de l'air de Louise « Dans quel trouble te plonge ce que je te dis là » mérite d'être développé car il montre jusqu'à quel point des suppressions peu étendues en apparence affectent profondément la nature du

119 *Ibid.*, p. 117.

120 Ce vers est en réalité un octosyllabe (« Voilà cent ans vos bons aïeux ») comme l'attestent d'autres sources telles que *Le Ménestrel*.

121 Strophes transcrites d'après l'édition Girod, p. 121.

spectacle. Dans cet air, Louise apprend à Alexis que la cérémonie de mariage à laquelle il a assisté, qui l'a désespéré et l'a conduit à la désertion par dépit, n'était qu'une mascarade.

L'air est tendre, amoureux (**tableau 3**).

Il comporte, avant la reprise de la partie A, une intervention dramatique de l'orchestre (un trémolo des cordes en *crescendo* vers un *forte*, sur un accord de septième diminuée) qui, à l'évidence, n'est pas sans rapport avec le sentiment exprimé par Louise (**fig. 8**).

Tableau 3. Air de Louise « Dans quel trouble te plonge ce que je te dis là »  
(acte II, scène 8) transcrit à partir du livret original du *Déserteur* gravé  
dans la partition éditée chez Hérissant

–	Ritournelle (6 mesures)
Dans quel trouble te plonge Ce que je te dis là? Puisque c'est un mensonge, Que t'importe cela? Cette ruse cruelle, Ne doit plus t'offenser. Toi, me croire infidèle! Pouvais-tu le penser? Louise infidèle? Méchant, méchant.	s A <i>Amoroso</i> , 3/4, La majeur
Vivre et t'aimer sont pour moi même chose; Et quels que soient les devoirs que m'impose Le serment dont j'attends notre félicité, Il n'ajoutera rien à ma fidélité. Je t'aimerai toute ma vie. J'en jure par ta main que je presse; je prie Le ciel de nous unir par un même trépas, Ou puissè-je du moins expirer dans tes bras!	B La mineur        Da capo al signo s

Ce trémolo est la manifestation sonore du trouble ressenti par Alexis entendant Louise déclarer « Ou puissè-je du moins expirer dans tes bras! » parce que ce propos lui rappelle qu'il va être exécuté, que la cause de sa désertion n'était pas sérieuse et que Louise n'a pas encore compris les conséquences tragiques de la mascarade. Sedaine n'a pas prévu de didascalie pour prescrire son jeu, mais la musique en tient lieu. Elle donne à entendre le sujet principal de cette scène de reconnaissance, au sens d'un passage de l'ignorance à la connaissance (*l'anagnorisis*) commenté par Aristote dans sa *Poétique*. Le trémolo est la manifestation sonore de la conscience troublée d'Alexis que l'acteur peut rendre par un mouvement du corps. Voilà un détail puissamment dramatique que la version d'Adam en 1843 ne retiendra pas : outre la transposition en La bémol majeur, la partie centrale de l'air (B) sera totalement supprimée, trémolo compris<sup>122</sup>.

122 *Le Déserteur. Opéra-comique en 3 actes. Paroles de Sedaine. Musique de Monsigny. Partition de piano et chant. Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam. Seule édition conforme à la*



8. Fin de l'air de Louise « Dans quel trouble te plonge ce que je te dis là »,  
avant le *da capo*. Source Deslauriers

303

À l'évidence, le parti pris éditorial du piano-chant d'Adam était différent de celui de Gevaert en 1862 et la différence de doctrine entre les deux reprises doit probablement quelque chose à l'air du temps. En 1843, l'esprit historique et le respect « à la lettre » de la partition étaient moins avancés et laissaient prévaloir la nécessité de conformer une œuvre du passé au goût du jour. Les griefs d'une partie des commentateurs à l'encontre des traductions-adaptations qui prévalaient au début du siècle, celles de Berlioz à l'égard du *Barbier de Séville* de Rossini ou du *Freischütz* de Weber par Castil-Blaze, par exemple, avaient fait leur œuvre dans les consciences. Parmi les motifs des directeurs envisageant une reprise venaient s'ajouter ceux de la découverte historique et du rappel de la tradition. Lors de son bref passage à l'Opéra-Comique en 1862, Émile Perrin poursuivait plusieurs de ces buts ; le dernier inaugurait une période de renouveau du genre sur des bases qui allaient inspirer quelques années plus tard les réflexions sur le drame lyrique et ouvrir une voie à la création française, en réaction à l'enthousiasme pour l'œuvre de Wagner. Hasard de date ou volonté délibérée de commémorer l'absorption de la Foire par la Comédie-Italienne en 1762, c'est avec *Rose et Colas*, l'un des plus grands succès de l'institution, et avec quelques autres vestiges de la comédie mêlée d'ariettes, que Perrin impulse l'élan régénérateur et pose, sans le dire, une pierre blanche sur un centenaire double : celui de la victoire de l'ariette sur le vaudeville et celui de la naissance de l'institution.

représentation actuelle à l'Opéra Comique, Paris, Heugel, 1843, n° 11, p. 60-61. Voir également p. 8 où le livret est reproduit en préface de la partition.

## ANNEXE

Tableau 4. Relevé des représentations des œuvres de Monsigny à l'Opéra-Comique entre 1759 et 1798. D'après les registres de recettes journalières de l'Opéra-Comique.

	1759	1760	1761	1762	1763	1764	1765	1766	1767	1768	1769	1770
<i>Les Aveux indiscrets</i>					5	2	9	12	9	9	10	6
<i>Le Maître en droit</i>				8	6	11	8	7	11	10	7	10
<i>La Cadi dupé</i>				11	3	21	13	14	11	11	16	7
<i>On ne s'avise jamais de tout</i>				51	18	8	10	14	19	9	12	12
<i>Le Roi et le fermier</i>				16	31	28	14	19	21	11	20	23
<i>Rose et Colas</i>						33	24	12	23	14	16	19
<i>L'Île sonnante</i>										17		
<i>Le Déserteur</i>											32	15
<i>La Rosière de Salency</i>											7	3
<i>Le Faucon</i> <sup>123</sup>												
<i>La Belle Arsène</i> <sup>124</sup>												
<i>Félix</i>												
<b>Totaux</b>				86	63	103	78	78	94	81	120	95

	1771	1772	1773	1774	1775	1776	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784
<i>Aveux</i>	11		3			3	1		1					
<i>Maître</i>	8	6	5	4	5	4	2	6	4	4				
<i>Cadi</i>	5	5	4	3	3		1	1	2		3			
<i>On ne s'avise</i>	8	10	13	6	6	4	11	5	6	1	1			
<i>Roi</i>	16	20	20	15	12	13	15	11	11	8	4	6	7	5
<i>Rose</i>	17	15	21	7	18	12	13	10	14	11	10	4	8	7
<i>Île</i>														
<i>Déserteur</i>	9	14	19	16	19	14	19	17	12	12	13	14	10	11
<i>Rosière</i>														
<i>Faucon</i>	1	5												
<i>Arsène</i>			1		16	5	6	9	11	16	8	9	10	11
<i>Félix</i>							5		2	5	9	11	12	6
	75	75	86	51	79	55	73	59	63	57	48	44	47	40

En jaune : titres sur des livrets de Sedaine ;  
en gris : aucune donnée dans les registres.

<sup>123</sup>Première représentation à Fontainebleau le 2 novembre 1771.

<sup>124</sup>Première représentation à Fontainebleau le 6 novembre 1773.



	1785	1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	
<i>Aveux</i>															81
<i>Maître</i>					1	1									128
<i>Cadi</i>						2									136
<i>On ne s'avise</i>	9	4	3	2	2										244
<i>Roi</i>	2	1	1	1		2									353
<i>Rose</i>	5	4	6	7	9	4	3	5			6	17	1	1	376
<i>Île</i>															17
<i>Déserteur</i>	7	11	6	5	6	7	5	1		8	13	7			322
<i>Rosière</i>															10
<i>Faucon</i>															6
<i>Arsène</i>	9	8	7	8	4	9	6	8	3	6	12	10	7	2	201
<i>Félix</i>	8	6	5	8	8	7	8	8	6	5	7	7	1	3	137
	40	34	28	31	30	32	22	22	9	19	38	41	9	6	2011

En jaune : titres sur des livrets de Sedaine ;  
en rose : année incomplète (jusqu'à la fin de la saison 1797-1798).

## BIBLIOGRAPHIE

### Archives

#### Bordeaux, Bibliothèque municipale

Ms. 1015. Jean-Baptiste Gausse-Couvreur, *État des pièces jouées dans la troupe de comédie établie sous les ordres de Monseigneur Le Maréchal duc de Richelieu, aux frais de MM. les actionnaires de Bordeaux de 1772 à 1798* [suivi d'une] *Liste des Malheureux exécutés en 1793*.

#### Paris, Archives nationales de France

AJ/13/1073-AJ/13/1082, *Bordereaux de recette journalière de l'Opéra-Comique*, 1812-1826.

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

THOC 41-THOC 92, *Registres de l'Opéra-Comique*, recettes journalières, 1759-1826.

306 REG.OC-12, REG.OC-13, *Journal de bord de l'Opéra-Comique*, 1861-1863.

LAS Fargueil 1, 3 avril 1862.

LAS Monsigny (A. de) 1, 21 septembre [sans année].

#### Paris, bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques

008.0/19-008.0/26, *Registres des théâtres parisiens de la SACD*, 1853-1868.

012.0/3, 012.0/8-012.0/10, 012.0/14-012.0/15, 012.0/25 *Registres des départements de la SACD*, 1868-1890.

### Sources musicales

DAVID, Félicien, *Lalla-Roukh. Opéra-comique en 2 actes*, Paris, Girod, [1862].

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Le Déserteur, Opéra-comique en 3 actes [...], Partition de piano et chant, Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam. Seule édition conforme à la représentation actuelle à l'Opéra Comique*, Paris, Heugel, 1843.

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Rose et Colas, Opéra-comique en un acte, [...], Réduction pour piano et chant par F.A. Gevaert*, Paris, Girod, coll. « Bibliothèque de choix », [1862].

### Sources littéraires et presse

*Journal des débats*, mai 1862.

*Le Figaro*, octobre 1867.

*Le Ménestrel*, mai 1862.

*Mercure de France*, avril 1764.

*Revue des deux mondes*, t. 39, 1862.

- GRIMM, Friedrich Melchior von *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882.
- MARTINE, Jacques Daniel, *De la musique dramatique en France, ou Principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France [...] des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques*, Paris, J.-G. Dentu, 1813.
- SEDAINE, Michel-Jean, *Rose et Colas*, Paris, Claude Hérissant, 1764.

## Études

- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- CHARLTON, David et LEDBURY, Mark (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- ÉLART, Joann, « Boieldieu et le public de l'Opéra-Comique », dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 233-266.
- ÉLART, Joann (dir.), « [Monsigny des Romantiques](https://dezede.org) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « [L'Opéra-Comique à travers les siècles \(1715-2015\)](https://dezede.org) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « [L'Opéra-Comique sous la Restauration \(1814-1830\)](https://dezede.org) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « [L'Opéra-Comique sous le Premier Empire \(1804-1814\)](https://dezede.org) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- , « [Théâtre des Arts de Rouen \(1776-1876\)](https://dezede.org) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- FUCHS, Max, « Le théâtre à Bordeaux de 1772 à 1790 d'après le "manuscrit Lecouvreur" », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 33<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-mars 1940, p. 5-16.
- GUÉRIN, Frédéric, *L'Opéra-Comique en 1862 sous la direction d'Émile Perrin*, mémoire de master sous la dir. de Joann Élart soutenu à l'Université de Rouen Normandie le 15 novembre 2019.
- , « [La seconde direction d'Émile Perrin \(1862\)](https://dezede.org) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.
- LEGRAND, Raphaëlle, « "Risquer un genre nouveau en musique" : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 119-145.
- LEGRAND, Raphaëlle et TAÏEB, Patrick, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 1-61.

LE MOIGNE-MUSSAT, Marie-Claire, « L'activité des théâtres lyriques en province. 1794-1796 », dans Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien (dir.), *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788-1800*, Paris, Du May, 1991, p. 57-79.

MALHERBE, Charles, SOUBIES, Albert, *Histoire de l'Opéra-Comique, la seconde salle Favart (1840-1860)*, Paris, Flammarion, 1892.

MARGOLLÉ, Maxime (dir.), « L'Opéra-Comique sous le Consulat (1799-1804) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.

—, « L'Opéra-Comique sous le Directoire (1797-1799) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.

TAÏEB, Patrick, « *Le Prisonnier ou la Ressemblance* d'Alexandre Duval et Dominique Della Maria (1798), un thermidor pour l'opéra-comique », dans Charlotte Loriot (dir.), *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Lyon, Symétrie, 2015, p. 227-250.

—, « Les “début” à Rouen sous le Second Empire : l'exemple de Célestine Galli-Marié (1861-1862) », dans Joann Élart et Yannick Simon (dir.), *Nouvelles perspectives sur les spectacles en province (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Changer d'époque », 2018, p. 63-79.

TAÏEB, Patrick (dir.), « Le Grand-Théâtre de Bordeaux de Louis XVI au Directoire (1772-1798) » [en ligne], site *Dezède*, <https://dezede.org>.

TEULON LARDIC, Sabine, « Le corps chantant de la mauresque ou de l'indienne à l'Opéra-Comique : *Don Pèdre* (1857), *Lalla-Roukh* (1862) et *Lara* (1864) », dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *Exotisme et art lyrique* [en ligne], <http://www.bruzanemediabase.com>.

WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

## JOANN ÉLART

Joann Élart est maître de conférences en musicologie à l'Université de Rouen Normandie et rattaché au Groupe de recherche d'histoire (EA 3831). Ses travaux portent sur la vie musicale en France entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration. Il publie le *Catalogue du fonds du Théâtre des Arts de Rouen 1750-1900* (Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004), fonde avec Yannick Simon et Patrick Taïeb le portail numérique *Dezède* sur l'archivage et la chronologie des spectacles (<https://dezede.org>, depuis 2012), anime avec Sophie Victorien le numéro « Musique et justice » (*Criminocorpus*, 2013), codirige avec Étienne Jardin et Patrick Taïeb *Quatre siècles d'édition musicale*, mélanges offerts à Jean Gribenski (Peter Lang, 2014) et publie avec Pascal Dupuy les actes du colloque « **Rock et violences en Europe** » (*Criminocorpus*, 2018).

## FRÉDÉRIC GUÉRIN

Professeur de piano, Frédéric Guérin a soutenu un master de musicologie à l'Université Rouen Normandie portant sur la direction d'Émile Perrin à l'Opéra-Comique en 1862.

## PATRICK TAÏEB

Professeur au département de Musicologie de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, ancien élève de Jean Mongrédien et de Jean Gribenski en Sorbonne, ancien élève du Conservatoire de Paris (harmonie et contrepoint), membre de l'Institut universitaire de France (2000-2005) et directeur du programme ANR « Outils documentaires pour l'histoire des pratiques musicales en France, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles » (2006-2009), Patrick Taïeb est spécialiste de la musique et de la vie musicale françaises aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Il a publié plusieurs articles et ouvrages dans ces domaines, dont *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul* (Société française de musicologie, 2007) et *Opéra-ci, opéra-là* (Gallimard, 2009) en collaboration avec Dorian Astor et Gérard Courchelle.

**Résumé :** Cette contribution regroupe un ensemble de données statistiques sur l'un des plus grands succès de l'Opéra-Comique de l'Ancien-Régime, qui est également une des œuvres les plus appréciées de Sedaine et Monsigny : *Rose et Colas*. Créée en 1764, cette « comédie en un acte » s'inscrit durablement dans le répertoire de l'institution, où elle réapparaît régulièrement jusqu'à la Restauration, puis à l'occasion de reprises notables, en particulier celle de 1862. Dans un premier temps, il s'agit de suivre

l'évolution de la carrière de cet ouvrage, à partir de différents corpus reconstitués à Paris et en province, à la fois dans une perspective globale et dans une comparaison avec les autres œuvres issues de la collaboration entre Sedaine et Monsigny. Dans un deuxième temps, l'article revient sur la reprise de l'ouvrage à l'Opéra-Comique en 1862 pendant la direction d'Émile Perrin, dans un contexte où le passé interroge le présent. Enfin, dans un troisième et dernier temps, un regard est porté sur les sources musicales de *Rose et Colas*, et notamment celle éditée par Girod en 1862 qui témoigne de la restauration d'un ouvrage de Sedaine et de Monsigny près d'un siècle après sa création.

**Mots-clés :** Opéra-Comique ; *Rose et Colas* ; Monsigny ; Sedaine ; Émile Perrin

**310 Abstract:** This contribution includes a set of statistical data on one of the greatest successes of the Ancien Régime Comic Opera, which is also one of Sedaine and Monsigny's most popular works: *Rose and Colas*. Created in 1764, this "one-act comedy" is part of the institution's repertoire, where it reappears regularly until the Restoration, then on the occasion of notable revivals, particularly in 1862. First, it is a question of following the evolution of the career of this work, based on different corpora reconstituted in Paris and in the provinces, both in a global perspective and in a comparison with the other works resulting from the collaboration between Sedaine and Monsigny. In a second step, the article returns to the reprise of the book at the Opéra-Comique in 1862 during the direction of Émile Perrin, in a context where the past questions the present. Finally, in a third and final step, a look is taken at the musical sources of *Rose and Colas*, and in particular the one published by Girod in 1862, which bears witness to the restoration of a work by Sedaine and Monsigny almost a century after its creation.

**Keywords:** Opéra-Comique; *Rose et Colas*; Monsigny; Sedaine; Émile Perrin

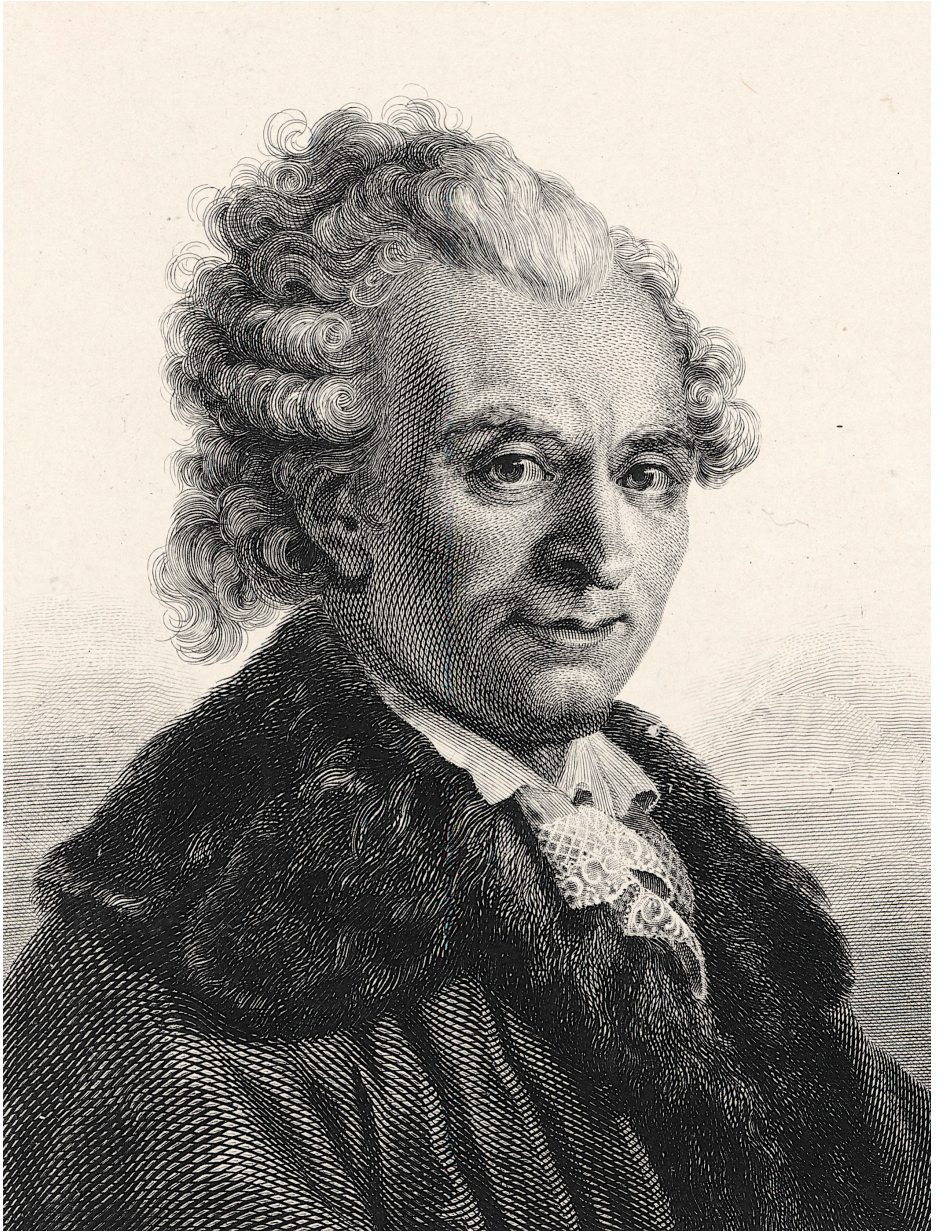
## AVATARS DES OPÉRAS-COMIQUES DE SEDAINÉ AU TEMPS DE LA SECONDE SALLE FAVART (1840-1887)

*Sabine Teulon Lardic*

Après une représentation au Théâtre-Français en 1876, George Sand confie son admiration pour Sedaine à Flaubert : « L'un de mes papas bien-aimés [...], Sedaine, n'est pas un écrivain [...] quoiqu'il s'en faille de bien peu ; mais c'est un homme, c'est un cœur et des entrailles<sup>1</sup>. » La circulation de ses comédies et de ses opéras-comiques est toujours d'actualité, bien que moins intense depuis le siècle des Lumières. Listée dans une précédente étude<sup>2</sup>, la survivance d'opéras dix-huitiémistes fait la part belle au librettiste Sedaine durant le demi-siècle de la seconde salle Favart, soit de 1840 à 1887 (fig. 1). Sa présence s'affirme également *in vivo* puisque son buste en marbre en orne le foyer depuis 1852 tandis que son nom est gravé en décor de salle<sup>3</sup>.

L'actualité éditoriale n'est pas en reste : ses *Œuvres choisies* paraissent en 1860, deux éditions de son théâtre<sup>4</sup> entretiennent ensuite sa fortune sous la III<sup>e</sup> République. Durant cette période, six opéras-comiques sur ses livrets sont représentés sur les scènes parisiennes. Le **tableau 1** les recense, en omettant toutefois les quatre représentations d'*On ne s'avise jamais de tout* tentées en 1842<sup>5</sup>.

- 1 George Sand, Lettre du 9 mars 1876, dans *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 526. Sand vient de présenter sa comédie *Le Mariage de Victorine*, projection dramatique faisant suite au *Philosophe sans le savoir* de Sedaine.
- 2 Sabine Teulon Lardic, « Du lieu à la programmation : une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 347-385.
- 3 Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1840-1860)*, Paris, Flammarion, 1892, p. 240, 297.
- 4 Michel-Jean Sedaine, *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1860 ; *Théâtre*, éd. Georges d'Heylli, Paris, Librairie générale, 1877 ; *Théâtre de Sedaine*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier frères, [1878].
- 5 Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1840-1860)*, op. cit., p. 97.



1. *Sedaine*, lithographie d'Auguste Villerey d'après Méhu (ca 1810-1830), inspirée de la gravure de Pierre-Charles Levesque, d'après Jacques-Louis David<sup>6</sup>, Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

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



Tableau 1: Reprises d'opéras-comiques de Sedaine à Paris (1840-1893)<sup>7</sup>

Titre (nombre d'actes) Compositeur / genre / Lieu de création (date)	Année(s) de reprise : théâtre (nombre de représentations)	Adaptation du livret / adaptation musicale / genre (nombre d'actes)
<i>Richard Cœur de lion</i> (3) A. E. M. Grétry / comédie mise en musique / Favart I (1784)	1841-1856 : Favart II (271) 1856-1868 : Théâtre-Lyrique (302) 1864-1865 : Athénée musical 1873-1893 : Favart II (327)	P. Foucher / A. Adam / opéra-comique (3) <i>Idem</i> ? ? / A. Bazille / <i>idem</i>
<i>Le Déserteur</i> (3) P.-A. Monsigny / drame mêlé de musique / Comédie-Italienne (1769)	1843-1860 : Favart II (190) 1867-1873 : Fantaisies-Parisiennes 1877-1892 : Favart II (69) 1893 : Favart II	? / A. Adam / opéra-comique (3 actes, 4 tabl.) ? / A. Adam / <i>idem</i> ? / A. Adam / <i>idem</i> ? / V. d'Indy
<i>Félix ou l'Enfant trouvé</i> (3) P.-A. Monsigny / comédie mêlée d'ariettes / Fontainebleau (1777)	1847 : Opéra-National	? / A. Adam
<i>Le Diable à quatre</i> (3), version 1756, Foire Saint-Laurent; J.-P. Solié (version 1809, T. Feydeau, livret remanié par Creuzé de Lesser)	1845 : Th. du Vaudeville 1853 : Favart II 1853-1854 : Théâtre-Lyrique (23)	Jaime et M. Delaporte / vaudeville-féerie (3) ? / A. Adam
<i>Rose et Colas</i> (1) P.-A. Monsigny / comédie mêlée d'ariettes / Comédie-Italienne (1764)	1862-1868 : Favart II (135)	? / F.-A. Gevaert / opéra-comique (1)
<i>Les Sabots</i> (1) E. Duni / opéra-comique mêlé d'ariettes / Comédie-Italienne (1768)	1866 : Favart II (14)	F. Poise / opéra-comique (1)

Contrairement à celle de ses comédies, la reprise de son théâtre lyrique s'opère avec des remaniements censés les adapter au goût du jour, celui de Scribe et de ses successeurs. Un agent de l'une de ces reprises nous éclaire sur la perception contemporaine :

*Le Déserteur*, cet opéra que l'on regarde à juste titre comme le chef d'œuvre de Monsigny, et qui est aussi celui de Sedaine en ce genre. Cependant, malgré l'intérêt du sujet, on fut loin de rendre une justice complète à l'auteur du poème [...]. Le style est effectivement un peu naïf, mais aussi plein de naturel. [...] Cet écrivain possédait au plus haut degré l'art de faire naître des *situations*, comme on dit en jargon de théâtre, et c'est là l'essentiel pour les pièces destinées à être mises en musique<sup>8</sup>.

7 Sources : Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages – 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894 ; Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, Paris, J. Lecuir, 1877 ; Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

8 Adolphe Adam, « Monsigny », dans *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 124-126.

Nous proposons de faire le point sur cette survivance de Sedaine, puis d'interroger deux de ses œuvres pour évaluer la nature des remaniements avant de sonder la réception de ce corpus. C'est en s'adossant aux sources – livrets, partitions, historiographies, chroniques – et aux récentes études consacrées à l'opéra-comique du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> que nous examinons cet aspect de l'histoire culturelle, définie par Pascal Ory comme une histoire de la circulation et de la mise en relation<sup>10</sup>.

#### SEDAINE ET LE FONDS DIX-HUITIÉMISTE SUR LA SCÈNE APRÈS 1840

Au préalable, il convient de contextualiser cette survivance du fonds ancien. Celle-ci demeure un axe modeste de programmation à Paris : encore prégnante sous le Consulat et l'Empire<sup>11</sup>, elle s'étiolle ensuite. De 1825 à 1830, onze représentations du *Déserteur*, six de *Richard Cœur de lion* et une seule pour *Félix*<sup>12</sup> maintiennent le dramaturge à l'Opéra-Comique. Après 1840, elle est dynamisée sous les directions successives de Crosnier, Leuven, Perrin, mais également d'Adam et de Mirecour à l'Opéra-National, de Carvalho enfin au Théâtre-Lyrique. Après les décrets de 1864, Louis Martinet intègre également un pan du fonds ancien européen aux Fantaisies-Parisiennes. En outre, elle est en partie répercutée dans les théâtres de département. À côté de créations prisées, d'Auber à Massenet, cette programmation distingue le genre opéra-comique de l'Opéra, qui, lui, a évacué les œuvres de Lully et Quinault au bénéfice du « grand opéra ». En 1866, *La France musicale* se félicite de cette politique ménageant création et mémoire :

314

9 David Charlton, s. v. « *Richard Cœur-de-lion* », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmilan, 1998, t. 3, p. 1314; *id.*, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986; David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000; Raphaëlle Legrand, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 179-212; *ead.*, « Risquer un genre nouveau en musique » : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797, op. cit.*, p. 119-145; Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Voir également Karin Pendle, « Opéra-Comique as Literature: The Spread of French Styles in Europe ca. 1760 to the Revolution », dans Philippe Vendrix (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 229-250; Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford/New York, Oxford UP, 2005.

10 Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011, p. 16.

11 Notamment les 177 représentations de *Richard Cœur de lion* et les 139 de *Félix, ou l'Enfant trouvé* entre 1801 et 1814. Voir Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 56-57.

12 Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages*, *op. cit.*

L'Opéra-Comique est un théâtre heureux entre tous. Un répertoire inépuisable, et qu'il peut sans cesse varier, le met à l'abri de ces longs chômages de succès, qui sont le plus souvent une cause de ruine pour les autres théâtres de Paris. Qu'un ouvrage nouveau vienne à trahir les espérances de la direction, elle n'a [...] qu'à ouvrir ses cartons pour y trouver un chef d'œuvre : ce n'est que l'embarras du choix<sup>13</sup>.

La mention de « ruine » attire notre attention sur le gain économique : ni droits d'auteur ni droits de compositeur à acquitter comme l'exprime ironiquement Théophile Gautier : « Imaginez par exemple Sedaine paraissant à la Comédie-Française, ou Marsollier à l'Opéra-Comique, et réclamant leur arriéré depuis la Révolution ; quel cauchemar pour MM. les sociétaires ! Quel rêve pour M. Crosnier ! C'est à frémir, c'est à pouffer de rire<sup>14</sup>. »

Néanmoins, cette survivance ne paraît pas uniquement opportuniste : lorsqu'une œuvre « néo-classique » est associée à un opéra dix-huitiémiste, on observe en effet une parenté stylistique entre les deux pièces. En 1880 par exemple, *L'Amour médecin* de F. Poise (création revisitant la comédie-ballet de Molière et Lully) est associé à la reprise de l'œuvre emblématique de Sedaine et Grétry. Celle-ci sert encore de début à l'emploi de baryton Martin : « Avant *L'Amour médecin*, on donnait *Richard Cœur de lion* en lever de rideau. L'admirable chef d'œuvre de Grétry servait de début à M. Carroul dans le rôle de Blondel<sup>15</sup>. »

En sélectionnant six œuvres de Sedaine, les programmeurs s'adosent en effet aux deux gloires musicales du genre, Grétry et Monsigny, auxquelles l'activité d'Adam est loin d'être étrangère. Il ré-instrumente en effet quatre de ces œuvres tandis que Gevaert et Poise en remanient une seule chacun (voir le **tableau 1**). Dans sa correspondance, Adam évoque la demande du roi-Égalité (Louis-Philippe avait été élève de Monsigny dans sa jeunesse) qui aurait préludé à cette activité semi-privée<sup>16</sup>, avant qu'elle ne devienne publique :

Je ne sais si je t'ai dit qu'à des moments perdus je m'étais amusé à réinstrumenter la charmante partition de Grétry, *Richard Cœur de lion*, qui ne pêche que par la pauvreté des accompagnements. Je n'avais fait ce travail que pour moi et je ne songeais pas à le

13 Marie Escudier, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *La France musicale*, 8 juillet 1866.

14 Théophile Gautier, *La Presse*, 19 octobre 1842, repris dans *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2012, t. 3, p. 571-573.

15 Léon Kerst, « *L'Amour médecin* », [1880], dans dossier d'œuvres *L'Amour médecin*, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

16 En couverture, la partition comporte la note : « Seule édition conforme à la représentation qui a d'abord eu lieu devant Leurs Majestés, sur le théâtre du palais de Saint-Cloud, le samedi 28 octobre 1843 ». Voir Monsigny/Adam, *Le Déserteur, opéra-comique en trois actes. Paroles de Sedaine [...]. Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam*, Paris, Heugel, [1843].

donner au public ; mais les directeurs de l'Opéra-Comique, ayant songé à remonter l'opéra de Grétry [...], m'ont demandé de les faire profiter du résultat de mon travail et on a fait un essai de mon arrangement. Il a eu un plein succès [...], car tu ne peux te faire une idée de l'effet que produisent ces puissantes mélodies soutenues par une harmonie pleine et une entente orchestrale en rapport avec nos goûts actuels<sup>17</sup>.



2. Auguste Belin, frontispice de *Richard Cœur de lion*, Paris, Calmann Levy, s.d., Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

Cette domination des compositeurs, *via* Sedaine, s'exerce selon trois critères. *Primo*, la quantité des reprises est l'indice d'une recette optimale, et donc d'une affluence témoignant du goût des publics. En particulier *Richard Cœur de lion* et *Le Déserteur*, phares de ce courant, comptent respectivement 271 et 190 reprises, lors de la première vague de résurgence à Favart (1841-1860). Relevons un changement significatif lorsque le « drame avec musique » du *Déserteur* rejoint le giron de la salle Favart : il glisse vers l'appellation normalisée d'« opéra-comique ». Cette programmation doit probablement être lucrative puisque le Théâtre-Lyrique s'empare de *Richard* pour 302 représentations

<sup>17</sup> Adolphe Adam, « Paris, le 12 juin 1841 », dans *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, éd. Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996, p. 97.

(1856-1868)<sup>18</sup> entre les deux vagues impulsées au Théâtre Favart. Notons que ces statistiques tendent à éclipser les 86 occurrences du *Philosophe sans le savoir* au Théâtre-Français<sup>19</sup> sur une plus large période. Ce phénomène génère des rééditions permanentes des livrets et partitions, y compris dans la collection populaire du *Théâtre illustré*. Pour chaque *opus* de celle-ci, une gravure en frontispice élit un *momentum* de l'intrigue, tel le style troubadour, devenu entre-temps si prisé, de *Richard* (fig. 2).

*Secundo*, cette survivance est démultipliée par la sédimentation temporelle des reprises, aspect commenté plus haut (voir le **tableau 1**), qui génère quantité d'arrangements sur *Richard Cœur de lion*, de la fantaisie au pas redoublé. En France, comme dans toute l'Europe, l'empreinte de ces œuvres phares<sup>20</sup> leur offre une présence non négligeable à côté des *Faust*, *Mignon* ou *Carmen*. Encore faut-il s'attarder sur la frontière poreuse séparant les reprises des créations hypertextuelles que l'on peut déceler dans la fortune du *Diable à quatre* sur les scènes parisiennes. En 1809, la création du *Diable à quatre, ou la Femme acariâtre* de Solié<sup>21</sup> est un remaniement du premier *opus* de Sedaine, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose* (1756<sup>22</sup>). Creuzé de Lesser, nouveau librettiste, y rend hommage à son *alter ego* en mettant à distance un passé perçu comme révolu, celui d'avant 1789 : « D'où vient donc que sur la scène, / Sans trop d'élégants atours, / Le bon l'excellent Sedaine / Au public plaira toujours ? / C'est que, sans pompe fleurie, / Plein de comique et de sens, / Il avait la bonhomie, / La gaieté du bon vieux temps<sup>23</sup>. » Après son arrangement en pantomime par Debureau, qui précède le vaudeville-féerie au Théâtre du Vaudeville (1845) et la comédie au Théâtre des Variétés<sup>24</sup>, l'œuvre est revisitée par les scénaristes du ballet d'Adam à l'Opéra<sup>25</sup>. Huit ans plus tard, l'opéra-comique de

18 Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, op. cit., p. 40-41.

19 Albert Soubies, *La Comédie-Française depuis l'époque romantique. 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1895, p. 56.

20 Voir dans le présent volume l'article d'[Herbert Schneider](#).

21 « Cet opéra-comique, un des premiers ouvrages de Sedaine, n'est pas le meilleur, mais c'est incontestablement le plus gai. En s'y permettant des changements, [...] on a conservé avec scrupule tout ce qui, dans cette pièce, a paru susceptible de quelque effet. Dans ce travail on a appris à apprécier encore plus ce grand architecte théâtral, dont les moindres productions sont souvent empreintes d'un talent si vrai, et que, malgré ses défauts, tout auteur dramatique doit estimer. » (Michel-Jean Sedaine, Auguste Creuzé de Lesser, *Le Diable à quatre, ou la Femme acariâtre. Opéra-comique en trois actes de Sedaine musique de Solié, [...] remis avec des changements jeudi 30 novembre 1809*, Paris, Barba, 1817, p. 4.)

22 Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, op. cit., p. 221.

23 Michel-Jean Sedaine, Auguste Creuzé de Lesser, *Le Diable à quatre*, op. cit., acte III, vaudeville final, p. 68.

24 En octobre 1845, *Le Diable à quatre*, comédie de Leuven, Brunswick et Siraudin. « On ne se rappelait même plus le nom de Sedaine », affirme l'éditeur à propos de cette représentation. Voir Louis Moland, Introduction au *Théâtre de Sedaine*, op. cit., p. xxv.

25 Nerval en fournit la source shakespearienne : « Sedaine ignorait peut-être que ce sujet appartenait primitivement à Shakespeare, qui l'avait traité sous le titre *La Méchante Femme mise à la raison*.

Solié est à son tour ré-instrumenté par Adam (1853) pour la salle Favart, puis capté par le Théâtre-Lyrique<sup>26</sup>. Ce recyclage fructueux d'une comédie de Sedaine atteste le dynamisme de pratiques intertextuelles peu regardantes à l'égard d'un scénario que l'on peut aujourd'hui qualifier de misogyne.

*Tertio*, la densité du fonds ancien s'élargit à la faveur de contingences, telle l'ouverture de l'Opéra-National, où Adam produit en 1848 *Félix ou l'Enfant trouvé* de Sedaine et Monsigny (1777), dont la satire sociale se trouve en phase avec les prémisses révolutionnaires. Plus tard, l'Opéra-Comique tente la programmation de quatre opéras tombés en désuétude, dont *Rose et Colas* de Sedaine/Monsigny (1764), délaissé depuis 1801. Ces résurrections impatientent Berlioz :

M. Perrin trouve qu'il a assez fait pour le vieil art en ressuscitant *Rose et Colas*, *La Servante maîtresse*, *Deux Mots* et *Zémire et Azor*. Franchement nous sommes de son avis ; il ne faut pas pousser les jeunes musiciens français et le public lui-même à venir danser une farandole autour du théâtre de l'Opéra-Comique en chantant une parodie de la célèbre chanson de Béranger : *Les Vieux, les vieux / Sont des gens heureux / Ils s'aiment entr'eux, / Vivent les vieux*<sup>27</sup> !

En mars 1876, la résurgence de Sedaine tire profit du rapprochement des institutions Opéra-Comique et Théâtre-Français sous la direction du même Perrin. Ce dernier organise une représentation « extraordinaire » articulée autour du dramaturge. Elle juxtapose les deux premiers actes de *Richard Cœur de lion* et la comédie *Le Philosophe* : « C'était consacrer en quelque sorte officiellement l'union provisoire de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique<sup>28</sup>. » L'évènement ne réside pas seulement dans le chassé-croisé des comédiens et chanteurs sur la même scène, renouant avec les usages du premier Opéra-Comique (1762), mais dans le concept culturel qui consiste à mutualiser un spectacle vivant et une conférence en écho :

Pour ramener le public et le succès dans la Maison de Boieldieu [...] et pour accomplir en si peu de temps cette régénération, ne croyez pas que M. Perrin ait déniché la perle rare des ténors ou le phœnix des compositeurs, qu'il ait rajeuni le personnel antique du théâtre, qu'il ait engagé une *prima donna*, une Dugazon charmante, [...] M. Perrin

---

Cependant il donne lui-même sa pièce comme imitée de l'anglais, sans plus d'explication. » (Gérard de Nerval, « *Le Diable à quatre* », *La Presse*, 4 août 1845, repris dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1989, p. 975.)

<sup>26</sup> Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, op. cit., p. 29.

<sup>27</sup> Hector Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 27 septembre 1862.

<sup>28</sup> Représentation du 15 mars 1876 (Soubies et Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1860-1887)*, Paris, Flammarion, 1883, p. 218).

a trouvé un moyen beaucoup plus simple pour relever le théâtre de M. du Locle, et le mettre à l'abri de l'adversité : il a prié M. Sarcey d'y faire une conférence. Car il n'y a pas à dire, cette conférence était l'unique attrait de la soirée. *Richard Cœur de lion* se joue depuis longtemps devant des salles médiocres et *Le Philosophe sans le savoir* fait peu d'argent au Français. Mais Sarcey venant parler de Sedaine [...] voilà la curiosité, voilà la recette<sup>29</sup>.

Derrière cette stratégie, le didactisme tertio-républicain semble sous-jacent. Après la défaite de Sedan, il s'agit de construire le récit d'une histoire théâtrale française à l'usage des citoyens. Le spirituel chroniqueur des *Soirées parisiennes* se moque de Sarcey, le critique le plus influent du (*T*)*temps* :

Un jour, a dit M. Sarcey, on a fait l'opéra-comique avec la comédie à ariettes. Vous connaissiez le théâtre de la Foire, moins bien que moi, mais enfin vous le connaissiez. Ce n'était pas la Comédie-Française, la Comédie-Française n'était pas l'Opéra-Comique, mais la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, c'était les Italiens. Sedaine est le fondateur de l'Opéra-Comique. C'était un grand homme. [...] Eh bien, Messieurs, c'est Sedaine qui a inventé le drame bourgeois pour être agréable à Diderot. [...] Diderot était un grand écrivain. Molière aussi était un grand écrivain, il savait développer la situation. Et pour faire du théâtre, il faut savoir développer la situation. [...] Sedaine n'aimait pas l'idéal. Comparez Victorine aux jeunes filles d'*Il ne faut jurer de rien* ou d'*On ne badine pas avec l'amour*. [...] Voilà pourquoi, Messieurs, les mères conduisent leurs filles à l'Opéra-Comique<sup>30</sup>!

Cette généalogie d'une dramaturgie française ne laisse pas de nous étonner : Molière, Diderot, Sedaine, aboutissant à la bienséante fréquentation de la seconde salle Favart, plutôt qu'au théâtre de Musset... Sur un ton plus sérieux que le soiriste, Noël et Stoullig livrent quelques clés de la conférence : « Les procédés de l'auteur du *Philosophe sans le savoir* [...] étaient tous contenus dans une faculté particulière, dans un don avec lequel Sedaine était né ; l'instinct théâtral. Pour qu'il n'y ait pas de méprise sur le mérite relatif de cet agréable génie [...], M. Sarcey a signalé avec une rare justesse le grand côté par lequel Sedaine avait réussi au théâtre<sup>31</sup>. »

29 Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes par un monsieur de l'orchestre*. 1876, Paris, E. Dentu, 1877, p. 106.

30 *Ibid.*, p. 107-108.

31 Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*. 1876, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 190.

En dépit des efforts de diffusion et de médiation, l'essoufflement de l'ancien répertoire se mesure à la décroissance des reprises et du faisceau des opéras après 1880. Pour exemple, la seconde vague de programmation du *Déserteur* (tableau 1) dévoile une courbe ascendante jusqu'en 1879, qui décroît ensuite inexorablement. Tandis que le musicographe Pougin publie ses études sur l'opéra-comique des Lumières<sup>32</sup>, Sedaine et Monsigny deviennent des objets de mémoire nationale lorsqu'une gravure de *Rose et Colas*, présentée à l'Exposition universelle de 1889, évoque feu la Comédie-Italienne<sup>33</sup>. Cet aspect patrimonial se prolonge avec un article de Curzon, consacré à un inédit des mêmes auteurs, *Philémon et Baucis*<sup>34</sup>. Face au glissement contemporain de l'opéra vers le registre pathétique et la complexité harmonique, l'ancien fonds deviendrait un objet muséal plutôt que scénique. Cependant, certains témoignent de leur nostalgie : « Que le drame lyrique nous a menés loin de l'ancien opéra-comique ! Il y a comme une protestation muette de Sedaine et de Grétry dans les plis de ce rideau de scène qui tombe mélancoliquement après chaque acte<sup>35</sup>. »

#### REMANIEMENT DE *RICHARD CŒUR DE LION* ET DES *SABOTS*

Lorsque *Camille* de Dalayrac paraît sans remaniement, la plupart des autres œuvres anciennes subissent, elles, un arrangement pour paraître face aux spectateurs familiers de Labiche, aux auditeurs côtoyant l'opéra d'Auber à Massenet. Il convient de préciser qu'un comité de lecture préside à ces choix à l'Opéra-Comique<sup>36</sup>. Deux de ses membres – Adam et Gevaert, futurs arrangeurs – y sont donc juges et parties...

Notre sélection de deux opéras si dissemblables par leur proportion, leur registre et leur postérité peut sembler étrange. Nous postulons que l'étude comparée d'une œuvre phare avec un lever de rideau peut éclairer ces nouvelles médiations par les convergences, divergences, voire interférences qu'elle révèle. L'un, *Richard Cœur de lion*, est devenu l'opéra emblématique des Lumières depuis sa création qui avait valu l'accession du dramaturge à l'Académie française. Fleuron de la diffusion

32 L'historiographe crédite le librettiste de *Rose et Colas* de rédiger en avant-propos une « poétique du livret d'opéra-comique et l'on va voir avec quelle intelligence il envisage le travail [...] du librettiste en particulier et les conditions que celui-ci doit s'imposer par rapport à la musique. » (Arthur Pougin, *Monsigny et son temps. L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne*, Paris, Fischbacher, 1908, p. 93.)

33 Arthur Pougin, *Le Théâtre à l'exposition universelle de 1889. Notes et descriptions. Histoire et souvenirs*, Paris, Fischbacher, 1890, p. 60.

34 Henri de Curzon, « Autour de l'ancien opéra. Un opéra inédit de Sedaine et Monsigny », *Revue internationale de musique*, 1<sup>er</sup> aout 1898, p. 546-551.

35 Arthur Heulhard, *Bravos et sifflets*, Paris, A. Dupret, 1886, p. 128.

36 Nicole Wild, s.v. « Opéra-comique », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 900.



# UNE FIÈVRE BRULANTE

ROMANCE

Chantée par M<sup>rs</sup> MASSET et ROGER.

LE DILETTANTE.

N<sup>o</sup> 160.



CELESTIN NANTEUIL  
1841

DANS

## RICHARD CŒUR DE LION

Paroles de **SEDAINE**. Musique de **GRETRY**

à Paris, chez Bernard-Latte, Editeur, Boulevard Julien, 2, Passage de l'Opéra.

1841

V. m. 5. 209



3. Célestin Nanteuil, *Richard Cœur de lion*, « *Une fièvre brûlante* »,  
Lithographie, Paris, Bernard Latte [1841],  
Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

européenne<sup>37</sup>, *Richard Cœur de lion* jouit d'une omniprésence parisienne amplement relayée par l'édition musicale (fig. 3)<sup>38</sup>.

La réédition qui préside à la première vague de programmation dépossède curieusement Sedaine librettiste, non nommé dans l'édition de 1841<sup>39</sup>. D'une part, l'œuvre se singularise par le souffle épique de l'univers médiéval, que les récits de Walter Scott ont ravivé depuis. De retour de croisade, le roi-trouvère, prisonnier anglais au château de Linz en 1193, est délivré par son fidèle écuyer-musicien (Blondel) et un noble anglais réfugié. Ce souffle est porté par le préromantisme de la romance – *Une fièvre brûlante* –, agent de la dramaturgie<sup>40</sup>. D'autre part, l'opéra participe de la représentation d'une Europe des origines, chrétienne et royaliste par loyalisme féodal, les armes au poing. Or, le sentiment royaliste et le prosélytisme catholique, que Sedaine arborait sous Louis XVI, ne peuvent que résonner sous Louis-Philippe, dont le règne est encadré par les révolutions de 1830 et de 1848. L'air de Blondel – « Ô Richard, ô mon roi » – délivre des conseils à suivre en cas de déchéance de royauté : « Monarques, cherchez des amis, / Non sous les lauriers de la gloire, / Mais sous les myrtes favoris / Qu'offrent les filles de mémoire<sup>41</sup>. » La déchéance... justement, celle du roi-citoyen, prononcée à la Chambre le 24 février 1848, est ingénieusement captée par le caricaturiste Dopter sous le titre « Musique de Grétry ». Guitare en main, le ministre Guizot entonne la parodie de l'air en transposant les paroles : « Ô Philippe, ô mon roi ! » (fig. 4).

Par ce détournement sous les feux de l'actualité politique, la parodie atteste les propriétés mémorielles de l'air, soixante ans après la création. Sous la II<sup>e</sup> République,

37 Herbert Schneider et Nicole Wild (dir.), *Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1997. Nous avons étudié comment Meyerbeer achète à Adam sa réorchestration de *Richard Cœur de lion* : « Adolphe Adam et l'Allemagne : allers et retours fructueux Paris-Berlin autour de l'opéra-ballet *Hamadryaden* », dans Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier (dir.), *Les colloques de l'Opéra-Comique, « Art lyrique et transferts culturels », Avril 2011*, en ligne sur le site du Palazzetto Bru Zane, <http://www.bruzanemediabase.com>

38 *Richard Cœur de lion* totalise 900 représentations entre les deux scènes parisiennes (voir tableau 1). L'Opéra-Comique célèbre sa 500<sup>e</sup> représentation en 1887.

39 André Grétry, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes musique de Grétry, opéra complet dialogue partition de piano et chant*, Paris, Veuve Launer, [1841].

40 David Charlton, *Grétry and the Growth of Opera-Comique, op. cit.*, p. 246 ; Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015, p. 163.

41 Air de Blondel n° 3, dans André Grétry, *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers mis en musique. Représentée pour la première fois, à Paris, par les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi, le 21 octobre 1784, et à Fontainebleau, devant leurs Majestés, le 23 octobre 1785*, Paris, Chez les libraires associés, 1786, p. 8 (désormais appelée édition 1) ; dans *Richard Cœur de lion, opéra, paroles de Sedaine, musique de Grétry, partition chant et piano*, Paris, s.l., Bibliothèque artistique, s.d. [après 1873], p. 20-21 (désormais appelée édition 2).



chez Dopter Editeur, r. de la Harpe 56 à Paris



Jean Dopter. Dessiné

MUSIQUE DE GRÉTRY

Ô Philippe, ô mon roi,  
L'univers t'abandonne,  
Sur la terre, il n'est que moi,  
Qui s'intéresse à la personne.

4. « Musique de Grétry », lithographie de Dopter [1848],  
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes

il devient le signe de ralliement des légitimistes bridés et des nobles exilés. Les reprises de *Richard* s'appuient toujours sur cette rémanence durant le Second Empire, lorsque royalisme et orthodoxie catholique forment le socle d'une résistance à la modernité, laquelle conteste précisément la révérence au passé<sup>42</sup>. En revanche, face à la vague des reprises tertio-républicaines – 327 représentations à Favart à compter de 1873 –, deux interrogations surgissent : l'œuvre est-elle devenue si patrimoniale qu'elle hante la mémoire collective ? ou bien serait-ce un gage de bonne conscience de la programmer en cette période où la génération républicaine, plus pragmatique que celle de 1848, cherche à réconcilier les factions politiques ?

À l'opposé, *Les Sabots* est un modeste lever de rideau de 1768, « tableau dans le goût de Boucher où Clairval brillait en première ligne » selon Castil-Blaze<sup>43</sup>, mais délaissé depuis 1811. Sedaine, coauteur avec Jacques Cazotte, contait en son temps la genèse du livret :

Un homme de lettres avait jeté rapidement sur le papier quelques scènes, pour disposer en opéra-comique une chanson assez connue, dont le refrain est que *Colin donne à propos son pain et ses sabots*. L'auteur, forcé de rester en province, ne put mettre la dernière main à cet ouvrage, et travailler de concert avec le musicien. Il le remit entre les mains de M. Duni, pour en faire ce qu'il lui plairait. Invité par quelques circonstances à finir cet ouvrage, il me pria de s'en charger, il me dit ses motifs : ils m'encouragèrent, et j'y travaillai avec plaisir. Mais chacun a sa façon de voir, et je n'ai conservé que la première ariette, quelques parties du plan, et quelques phrases dans les détails<sup>44</sup>.

L'intrigue inaugurerait le naturel sans fard des scènes domestiques rurales et se focalisait sur la révélation amoureuse de jeunes villageois, partageant leur repas et leurs émois sensuels sous un cerisier. Leurs amours sont entravés par la concupiscence du vieux Lucas, en dépit de la tempérance que prône la mère de la jeune fille. Un quatuor scelle la double union des jeunes et des aînés. Chez Sedaine, comme dans la chanson hypotexte, tout villageois a sa Carte de Tendre : « Près des grands et près des belles /

42 Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215.

43 Castil-Blaze, *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie, 2012, p. 86.

44 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Les Sabots, opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes par Mrs C\*\*\* et Sedaine. La musique par M. Duni. Représenté sur le Théâtre de la Cour par les Comédiens Français ordinaires du Roi, 1769*, Copenhague, Philibert, 1769, p. 3 [livret]. Lorsque Sedaine déclare travailler « avec plaisir » en compagnie de Duni, il n'en est rien dans le récit vaudevillesque que brosse Adam ultérieurement. La légende de Sedaine architecte y est colportée lors d'entrevues d'aménagement immobilier qui présideraient à leur collaboration. Voir Adolphe Adam, « Sedaine et Duni », *Le Constitutionnel*, 4 septembre 1850, p. 2.

Sans l'à-propos rien ne vaut [...] / C'est en amour qu'il le faut / On sourit à l'à-propos, / N'aurait-il que des sabots<sup>45</sup>. » (fig. 5.) Programmé à l'occasion des fêtes du 15 août 1866 à l'Opéra-Comique, l'opéra ne tient l'affiche que quatorze représentations.

Au vu des pratiques du XIX<sup>e</sup> siècle, notre questionnement porte sur d'éventuels arrangeurs de Sedaine. Lorsqu'aucun nom n'apparaît dans les éditions dix-neuviémistes, cette absence n'exclut pas des ajustements anonymes sur le matériel imprimé. Soubies et Malherbe nomment Paul Foucher pour son « rentoilage » sur *Richard Cœur de lion* (voir tableau 1). La structure formelle (acte, numéros) demeure quasi fidèle à chaque original pour autant que les sources lacunaires nous autorisent à l'affirmer (aucune réédition des *Sabots* en 1866). Concernant *Richard*, les didascalies puisent tout à la fois dans le livret et la partition d'orchestre d'origine, mais en les réduisant, afin d'établir l'édition de 1873<sup>46</sup>. Dialogues et vers chantés restituent l'original, hormis la normalisation du français néo-médiéval. Cependant, de menus amendements, inféodés à la bienséance des mœurs, nous interpellent. La morale bourgeoise ne s'accommoderait vraisemblablement ni de la déclaration amoureuse du jeune Antonio dans *Richard* – « Elle a douze ans, moi j'en ai seize<sup>47</sup> », modifiée en « elle a quinze ans » – ni de l'érotisme discret de la Babet des *Sabots*. Lorsque celle-ci refusait les avances du riche fermier – « Voyez donc ce vieillard malin / Il me dit que je le baise / Baise-moi, dit-il, mauvaise / Qui moi ? Moi que je le baise ? / J'aimerais mieux baiser ma main<sup>48</sup> » –, le remaniement de 1866 remplace l'air par une chanson prudemment amoureuse : « Allons, file, file / Comme le fil entre mes doigts / Tu m'embrasseras le jour des rois / Va te mettre à la file / Des amoureux, j'en ai mill' / comment veux-tu que je fasse un choix<sup>49</sup> ? »

Son lien intertextuel avec le premier air de la pastorale des *Moissonneurs* de Favart et Duni<sup>50</sup> nous est aimablement signalé par Pauline Beaucé. Il n'est pas fortuit puisque

45 Michel-Jean Sedaine, *Les Sabots*, op. cit., scène XIII, quatuor n° 9, p. 29-30.

46 Didascalies transcrites seulement sur la partition d'orchestre originale. Sedaine y dramatise la scène d'intercession en faveur de Blondel : Antonio « accourt et se jette à genoux », « pleurant », « sanglotant » (II, 7). Cf. André Grétry, *Richard Cœur de lion*, édition 2, p. 86-88.

47 André Grétry, *Richard Cœur de lion*, op. cit., air d'Antonio, I, n° 2.

48 Michel-Jean Sedaine, *Les Sabots*, op. cit., scène VIII, p. 16.

49 Ferdinand Poise / Egidio Duni, *Les Sabots*, air de Babet n° 5, folio 1 à 3, dans Ferdinand Poise, *Les Deux billets*, partition, ms autogr., Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, ms. 14020. Le même déni s'observe dans une coupure du début de leur duo. L'arrangeur confisque leur élan sensuel : « BABET. — En voici deux [cerises] pareilles. COLIN. — Tes lèvres sont plus vermeilles. BABET. — Ah Colin, ne triche pas ! » (Michel-Jean Sedaine, *Les Sabots*, op. cit., scène 9, p. 21.)

50 « Le temps passe, passe, passe, / Comme ce fil entre mes doigts. » (Charles-Simon Favart, *Les Moissonneurs, comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes. La musique est de M. Duni*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 4, ariette de Gennevote.)



5. François Boucher, *Les Sabots*, huile sur toile, 1768, Art Gallery of Ontario

cette exhumation des *Sabots* paraît simultanément avec une œuvre (perdue) de Poise, soit « la cantate de MM. Cormon et Poise, *Les Moissonneurs* applaudie avec enthousiasme<sup>51</sup> ». Le contexte en est la commande du 15 août à l'Opéra-Comique, faisant salle pleine pour un spectacle gratuit. L'arrangeur tisse donc des liens entre patrimoine et création autour de la résurgence de Duni et Sedaine. En pratiquant la « parodie implicite », telle que Judith le Blanc la définit<sup>52</sup>, Poise se divertirait ici en esthète puisque le public ne peut *a priori* se remémorer des vers d'une pastorale sortie des circuits de diffusion.

Quoi qu'il en soit, par les censures de l'arrangeur ou de ses commanditaires, on mesure à quel point le naturel sensuel de Sedaine – cerises, baisers et sabots – ne colle plus à l'*habitus* de la seconde salle Favart, alors que le procès-verbal de censure l'homologuait sans retenue en 1810 : « Le Théâtre de l'Opéra-Comique désire de rétablir à son répertoire cette ancienne pièce de Sedaine. C'est une pastorale pleine de gaieté et de naïveté [...]. La censure n'a rien à reprendre dans cette légère bluette connue depuis longtemps, et qui n'a pas discontinué d'être jouée sur tous les théâtres de département<sup>53</sup>. » Ce qui nous ramène à Sand gratifiant Sedaine d'avoir « du cœur et des entrailles », expression du jargon théâtral qui qualifie en effet l'art du librettiste en ce siècle : « Avoir des entrailles. Expression qu'on emploie pour caractériser un comédien doué de l'admirable faculté d'exprimer la passion, la tendresse, tous les nobles mouvements de l'âme, de façon à faire illusion et à donner l'idée qu'il les éprouve lui-même<sup>54</sup>. »

Pour ce qui est du « rentoilage » musical, autant les remaniements effectués par Adam sur *Richard Cœur de lion* sont substantiels en 1841 – cependant moins que pour *Le Déserteur* –, autant ceux de son ex-disciple au Conservatoire sont discrets. Adam, artisan des résurrections baroques<sup>55</sup>, avait un précurseur : Castil-Blaze et son *Grétry*

51 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 19 août 1866.

52 Judith le Blanc, « Prémable », dans *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745), Annexes à l'ouvrage Avatars d'opéras*, Documents de l'IReMus en ligne, Inventaire n° 6, p. 6, <https://www.iremus.cnrs.fr/fr>.

53 Procès-verbal de censure, *Les Sabots*, 8 juin 1810, Archives nationales de France, F/21/968/1. Mis en ligne sur le portail Dezedé, Archives de l'Opéra-Comique, <https://dezede.org/dossiers/archives-opera-comique/>.

54 Arthur Pougin, s.v. « Avoir des entrailles », dans *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885, p. 69.

55 Rémy Campos, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme, la Société de concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa 1843-1846*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 127-129.

des concerts<sup>56</sup>. La source manuscrite du remaniement d'Adam – final du second acte – nous permet d'esquisser une étude comparée avec l'original (tableau 2).

Tableau 2. *Richard Cœur de lion* : étude comparée du final de l'acte II<sup>57</sup>

Numéro. <i>incipit</i> / rôle(s)	Grétry d'après l'édition Houbot (1786) > Mouvement – tonalité – mesure Nomenclature orchestrale, chorale	Adam-Grétry, manuscrit (1841) > Mouvement – tonalité – mesure Nomenclature orchestrale, chorale (modifications depuis la version originale)
N° 11. Romance <i>Une fièvre brûlante</i> / Blondel, puis Richard	> Doux – <i>ut</i> M – $\frac{3}{4}$ Nomenclature : violon solo de Blondel <sup>58</sup> , quatuor, 2 cors en <i>ut</i> se joignent à l'entrée du chant de Blondel	→ > <i>idem</i> . Nomenclature : violon solo de Blondel, quatuor, 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> cors en nuance <i>pp</i> . Surenchère : 2 bassons empruntent le contrepoint mélodique des vl. 2 ; puis 2 clar. et 2 cors <i>sol</i> soulignent ponctuellement les enchaînements vers la cadence en <i>sol</i> M.
	> Entrée de Richard : la mélodie chantée est doublée à l'octave par le cor solo, à la tierce du chant par le hautbois solo, en sus du quatuor	> Entrée de Richard : quatuor, petite harmonie. Au relais de Blondel : trémolos au quatuor sauf les <i>pizzicati</i> aux violoncelles monnayant la valeur longue
	> Postlude orchestral s'enchaîne sans rupture avec la mention « Pressez le mouvement », 2 hautbois en sus des précédents	> Postlude orchestral sans rupture : nuance <i>f</i> et densité jouant des registres (flûte en 3 <sup>e</sup> octave de la mélodie)
N° 12. Chœur/ Chœur des soldats et Blondel	> <i>Allegro</i> « marqué chaque note » – <i>la</i> M – 2/2 Nomenclature : hautbois, bassons, 2 cors en <i>ut</i> , quatuor	> <i>Allegro mosso</i> – <i>la</i> M – 2/2 Nomenclature romantique : élargissement du registre global (du trombone basse jusqu'au piccolo doublant la mélodie), densification de la ligne mélodique en prélude orchestral (bois unis sur celle originelle des hautbois) et densité avec l'adjonction des cuivres (2 trp. et 3 trb.) sur l'harmonie originelle des cors et timbales. Même déploiement en postlude orchestral : quatuor en trémolos (au lieu des battues originelles des violons 1)
	Chœur masculin à 2 voix, sur lequel s'insèrent des répliques chantées de Blondel. Nombreuses didascalies expressives : « feignant d'avoir peur » (p. 74), « avec plus de fermeté » (p. 77), « marque sa joie à part » (p. 79), « Antonio accourt et se jette à genoux » (p. 82)	Chœur masculin à 2 ou à 3 voix (ténors ponctuellement divisés en deux parties) Sans didascalies

56 André Grétry et Castil-Blaze, *Le Grétry des concerts. Recueil des airs, scènes, duos, trios, quatuors, chœurs des opéras français de cet illustre maître que l'on peut exécuter dans les salons*, Paris, Beauvais, [1835], p. 194-211.

57 Sources : *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers par M. Sedaine. Représentée pour la première fois à Paris par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 2 octobre 1784 [...] mise en musique par M. Grétry*, Paris/Lyon, Houbaut/Castaud, [1786]; *Richard Cœur de lion, final du 2<sup>e</sup> acte*, [orchestration d'A. Adam, 1841]. Matériel ms. de parties séparées d'orchestre et vocales. BnF Musique : L-18251 (1 et 2).

58 « Comme Blondel se trouve fort éloigné de l'orchestre, on peut mettre un violon et le cor seul à côté de lui dans la coulisse. » (édition 1786, p. 68.)



Les ajustements d'Adam s'exercent en direction de l'orchestration – une nomenclature résolument romantique – et de la densité chorale, sans modifier l'agencement. Pour la reprise de 1873, Wilder, préfacier de l'édition, nous informe des retouches opérées par Bazille... sur Adam, *via* Grétry. La parodie demeure donc d'actualité tant que le concept d'édition *ad fontes* n'est pas de mise.

Le chef actuel du chant à l'Opéra-Comique, M. Auguste Bazille, à l'occasion de la nouvelle reprise de *Richard Cœur de lion*, a enlevé d'une main délicate quelques empâtements échappés au pinceau d'Adam, et rétabli le texte de Grétry partout où l'instrumentation de l'auteur du *Chalet* pouvait altérer le dessin mélodique. C'est d'après la partition, ainsi restaurée, qu'il a fait sa réduction de piano, avec autant de soins que d'habileté<sup>59</sup>.

Les ajustements que Poise opère sur *Les Sabots* sont moins interventionnistes comme il apparaît dans son manuscrit inédit<sup>60</sup>. Plus scrupuleux à l'égard de Duni, nuancé dans son orchestration classique (cordes et petite harmonie), il restructure seulement l'ouverture et un air, comme notre synthèse le laisse entrevoir (tableau 3).

Tableau 3. *Les Sabots* de Duni : étude comparée des éditions 1769 et 1866<sup>61</sup>

Numéro. Genre <i>incipit</i> / rôle	Édition originale d'E. Duni (1769)	Arrangement de F. Poise (1866) (modifications en vert)
Ouverture	> [sans mt] – ré M – 4/4 Nomenclature : 2 htbois, 4 cors, quatuor > <i>Andantino</i> à demi jeu – la M – 2/4 Nomenclature : quatuor	> <i>Allegro</i> – ré m – 4/4 [greffe d'un autre matériau] > <i>Allegro</i> – ré M – 4/4 Nomenclature : flûtes, htbois, bassons, quatuor > <i>Andantino</i> à demi jeu – la M – 2/4
N° 1. Air <i>Être amoureux</i> / Lucas	<i>Andante moderato</i> – ré m – 2/2 Nomenclature : quatuor	<i>Moderato</i> – ré m – 4/4 Nomenclature : petite harmonie, quatuor
N° 2. Air <i>Il faut s'aimer pour s'épouser</i> / Mathurine	[sans mt] – si b M – 2/4 Nomenclature : 2 htbois, quatuor	<i>Allegretto</i> – si b M – 2/4 Nomenclature : petite harmonie, quatuor
N° 3. Ariette <i>Eh pourquoi</i> / Colin	[sans mt] <i>Sempre piano</i> – mi b M – 2/2 Nomenclature : 2 htbois, 2 cors, quatuor	<i>Moderato (legato sostenuto / piano)</i> – mi M – 2/2 Nomenclature : petite harmonie, quatuor
N° 4. Air <i>L'un de ces jours</i> / Babet	<i>Amoroso</i> – sol M – 2/2 Nomenclature : 1 flûte, quatuor	<i>Allegro non troppo</i> – sol M – 2/2 Nomenclature : flûte, cor solo, quatuor, puis petite harmonie

59 Victor Wilder, Préface à André Grétry, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes de Grétry, paroles de Sedaine, partition réduite au piano revue par A. Bazille*, Paris, Au Ménestrel, 1874, p. 6.

60 Ferdinand Poise, *Les Sabots*, op. cit.

61 Sources : Egidio Duni, *Les Sabots, pièce en un acte par M. Sedaine. Mis en musique par M. Duni. Représentée pour la première fois sur le théâtre des Comédiens italiens du Roi*, Paris/Lyon, Castaud [ca 1768]. Ferdinand Poise, *Les Sabots*, dans F. Poise, *Les Deux Billets*, manuscrit autographe, BnF, Musique, Ms. 14020.

Numéro. Genre <i>incipit</i> / rôle	Édition originale d'E. Duni (1769)	Arrangement de F. Poise (1866) (modifications en vert)
N° 5. Air <i>Voyez donc ce vieillard</i> / Babet	<i>Allegro spiritoso</i> – la M – 2/4 Nomenclature : quatuor	N° 5. Chanson « Allons file, file » <i>Allegro – sol M – 6/8</i>
N° 6. Ariette <i>Qu'ils sont charmants</i> / Colin	<i>Andantino</i> – fa M – 12/8	[Numéro coupé]
N° 7. Duo <i>Tu me donneras la mienne</i> / Babet et Colin	Tendrement et sans lenteur – do m – 2/4 Nomenclature : 2 flûtes, quatuor	N° 6. Duo <i>Ah quel charmant repas mon cher Colin nous allons faire</i> Nomenclature : <i>tutti</i>
N° 8. Air <i>Le joli chapeau que voilà</i> / Colin	<i>Allegro</i> très gai – Nomenclature : flûte, quatuor	N° 7. Air <i>Allegro – sol M – 6/8</i> Nomencl. : petite harmonie en style concertant, quatuor
N° 9. Quatuor <i>Vous venez bien à propos</i> / tous Vaudeville	> <i>Allegro – ré M – 2/2</i> Nomenclature : hautbois, cors, quatuor. > [sans mouvement] – <i>sol M – 6/8</i> puis 2/4 Nomenclature : <i>tutti</i> et quatuor vocal.	> N° 8. Quatuor « Vous venez bien à propos » <i>Allegro – ré M – 2/2</i> . Nomenclature : <i>tutti</i> > N° 9. Final <i>Ah quel joli ménage nous allons faire</i> <i>Allegro moderato – ré M – 4/4</i> Nomenclature : <i>tutti</i> et quatuor vocal.

330

Les remaniements qui occultent le Sedaine licencieux seraient de sa main au vu de sa mention « arrangement et instrumentation de F. Poise ». De ce fait, lui qui est familier des pastiches du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>, compose une chanson à la manière de Duni (fig. 6).

6. E. Duni, F. Poise, *Les Sabots*, chanson n°5, « Allons, file, file »,  
Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Ms. 14 020

62 Sabine Teulon Lardic, *Ferdinand Poise (1828-1892). Contribution à l'étude de l'opéra-comique*, thèse sous la dir. de Jean Mongrédien, Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 228-237.

En dépit de ces stratégies, la réception témoigne de l'échec de cette adaptation au goût du jour en soulignant le caractère obsolète du style musical :

Nous n'approuvons pas sans restriction la reprise des *Sabots*, une des partitions les plus faibles de Duni, dont les premiers succès en France datent de plus de cent vingt ans. Duni était pour son temps un mélodiste fort estimable, mais ses contemporains eux-mêmes trouvaient son instrumentation complètement nulle [...]. Quel plaisir peut-on avoir aujourd'hui à écouter *Les Sabots*, et de quel profit peut être pour les compositeurs actuels l'étude de cette musique surannée? Nous devons dire que le public ne s'y est pas trompé; il a accueilli assez froidement cette reprise, à laquelle pourtant l'esprit et la verve de Mlle Girard ont donné un certain intérêt<sup>63</sup>.

Entre les censeurs de Sedaine et les contempteurs de la musique « ancienne », la discordance des temps est criante. Elle condamne, dans ses avatars, cette rémanence du fonds ancien.

331

#### REPRÉSENTATION(S) ET RÉCEPTION

Cette réaction péremptoire nous incite à sonder la réception des œuvres. Côté comédie, Sand exalte « la sensibilité profonde et vraie de l'expression, la noblesse vaillante et simple des caractères » du dramaturge, elle qui écrit une suite au *Philosophe*<sup>64</sup>. Côté opéra, Sedaine est souvent éclipsé par la stature des compositeurs, chez les historiographes comme chez les feuilletonistes. En 1844, Heinrich Heine débuse dans *Le Déserteur* l'exception culturelle, sans nommer le dramaturge :

Voilà de la vraie musique française! La grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des fleurs des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente, mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans  *morbidezza*, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. Et cette santé est à la fois élégante et rustique<sup>65</sup>.

Cette poésie est captée par Nerval dans *Pandora* (1854) lorsqu'il fredonne « Ô Richard<sup>66</sup>! » aux marges de la métempsychose et ce, bien avant que *La Dame de*

63 *La France musicale*, 8 juillet 1866.

64 Voir note 1.

65 Heinrich Heine, *Gazette d'Augsburg*, 1<sup>er</sup> mai 1844, repris dans *Mais qu'est-ce que la musique?*, éd. Rémy Stricker, Arles, Actes Sud, 1997, p. 149.

66 Gérard de Nerval, *Pandora*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 3, 1993, p. 659.

*Pique* de Tchaïkovski (1890) se remémore sa jeunesse versaillaise en fredonnant l'air de Laurette de *Richard*, une forme d'intermusicalité<sup>67</sup> captée dans la Russie tsariste. Entre-temps, c'est à Thurner qu'il revient de célébrer ce lieu de mémoire qu'est devenu

ce touchant fabliau que Sedaine a offert à Grétry, et que celui-ci a immortalisé sous le nom de *Richard Cœur de lion*. L'enthousiasme de nos pères a salué son apparition, et nos petits-neveux applaudiront encore ces mélodies pénétrantes qui transportent doucement l'imagination dans ces temps éloignés où le dévouement était un culte, dans ce chant simple et sublime à la fois : « Une fièvre brûlante ! » [...] à quoi bon scalper ce qui charme et ce qui pénètre<sup>68</sup> ?

Sous les feux du canon lyrique contemporain, le rejet de certaines plumes n'occulte pas la bienveillance d'autres. Certes, Gautier plaide pour l'adaptation avec pragmatisme, tant la musique est affaire de goût, donc de générations :

L'Opéra-Comique poursuit le cours de ses exhumations musicales. Après *Camille, ou le Souterrain*, voici *Richard*, l'un des chefs d'œuvre de Grétry. Cette œuvre, réclamée depuis longtemps par nos pères pour leur rendre quelques-unes des impressions virginales de leur jeunesse, a cependant été accommodée au goût des fils, qui auraient raillé et sifflé peut-être sans respect de l'orchestre un peu trop frêle [...]. M. Adam s'est chargé de ce raccord difficile. Il faut dire que les vieillards ont été impitoyables, et auraient voulu égorger l'*arrangeur*. Mais la dignité inséparable de leur position les a maintenus dans les limites d'une protestation décente et comprimée. [...] Le travail de M. Adam a fini par concilier toutes les exigences, surtout pour le relief qu'il a su donner au célèbre duo *Une fièvre brûlante*<sup>69</sup>.

Néanmoins, les censeurs, guidés par l'historicisme naissant, sont plus polémistes et abordent la notion de patrimoine musical, encore balbutiante :

C'était assurément une idée heureuse de ressusciter quelques ouvrages anciens, relégués dans la poussière des bibliothèques, mais il fallait avoir le courage de les présenter dans leur état primitif, sans les altérer par des changements quelconques. Toute œuvre d'art, à côté de son mérite absolu, a un mérite historique, qui ne peut s'établir qu'en la comparant avec les productions qui l'ont précédée et qui l'ont suivie. Comment

67 Voir Judith le Blanc, « Préambule », dans *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, op. cit., p. 6 : « nous proposons d'appeler "intermusicalité" l'intertextualité appliquée aux airs », <https://www.iremus.cnrs.fr/fr>.

68 Auguste Thurner, *Les Transformations de l'opéra-comique*, Paris, Librairie Castel, 1865, p. 67.

69 Théophile Gautier, « Opéra-Comique. *Richard Cœur de lion* », *La Presse*, 9 octobre 1841, repris dans *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. cit., t. 3, p. 226.

établir ces points de comparaison, si vous changez cette œuvre en y apportant des modifications arbitraires<sup>70</sup> ?

Là encore, il est édifiant de voir le critique ignorer Sedaine pour dénoncer le crime musical de lèse-majesté :

Voilà donc Grétry, qui [...] a prêché la simplicité et combattu avec toutes les forces d'une profonde conviction l'envahissement de l'orchestre et le bruit toujours croissant de l'instrumentation, le voilà qui va paraître lui-même avec un grand renfort de trombones et d'ophicléides [...]. Ce ne sera ni ancien, ni moderne; ce ne sera ni du Grétry ni de l'Adam; ce sera un amalgame des deux<sup>71</sup>.

Sans omettre le dramaturge, Berlioz, lui, s'offusque en exagérant la portée des ajustements concernant *Richard* :

Mais si l'on veut encore avoir plus d'esprit que Sedaine, plus de goût et de sentiment que Grétry; si l'on se croit obligé de récrire le dialogue, de changer le dénouement du drame, de réinstrumenter l'orchestre, de bourrer de cuivres ces simples accompagnements, nous souhaitons de tout notre cœur que cette promesse ne soit point tenue; car nous ne haïssons rien tant que ces indiscrets tripotages, qui ôtent aux anciennes productions leur physionomie spéciale [...]<sup>72</sup>.

Alors qu'on procède aux premières éditions critiques de Jean-Philippe Rameau, la reprise du *Déserteur* suscite à nouveau des interrogations en fin de siècle. Paul Dukas applaudit son confrère Vincent d'Indy d'avoir évacué les remaniements orchestraux. Ce faisant, il n'oublie pas de réhabiliter le librettiste, qui était « loin d'être sans esprit ni talent, comme le furent, par la suite, tant de librettistes » :

Sa verve enjouée ne manque pas d'agrément non plus que de bonhomie, et les situations qu'il imagine sont parfois émouvantes en leur simplicité. Sa manière de traiter le dialogue abonde en traits amusants, et la discrétion qu'il apporte aux scènes pathétiques le sauve de cette emphase et de ce ridicule qui ont rendu presque impossible par la suite la représentation de pièces du temps signées de noms beaucoup plus illustres<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1841, p. 295-296.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Hector Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 21 mai 1840, repris dans *Critique musicale*, t. 4, 1839-1841, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet-Chastel, 2003, t. 4, p. 331.

<sup>73</sup> Paul Dukas, « *Le Déserteur* de Monsigny, 1893 », dans *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, éd. G. Samazeuilh, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1948, p. 124-127.

Lorsqu'on met en perspective cette valorisation du *Déserteur* de Sedaine avec la dévalorisation des *Sabots*, on mesure à quel point la fortune du dramaturge est dépendante du genre lyrique (drame contre pastorale) et du style musical en jeu (Grétry contre Duni) :

Le 6 juillet on essayait *Les Sabots* de Duni, fort usés depuis le temps qu'ils avaient servi, une des pièces les plus anciennes du répertoire, puisqu'elle date de l'année 1768 [...]. Le public reste indifférent, et quelques journalistes [*Roqueplan entre autres, dans Le Constitutionnel*] protestèrent énergiquement contre cette exhumation inutile. Leur voix eut de l'écho malheureusement peut-être, car il est à remarquer que *Les Sabots* sont la dernière pièce antérieure à l'ouverture de la salle Favart et remise à la scène de ce théâtre. C'est presque [...] la suprême lueur jetée par le répertoire primitif, jugé désormais trop dépourvu d'intérêt dramatique et musical<sup>74</sup>.

334

« Primitif », le qualificatif est lâché et dévoile l'obsolescence du répertoire antérieur au préromantisme du *Déserteur* ou de *Richard*.

#### SEDAINE, D'UNE RÉPUBLIQUE À L'AUTRE

De survivance en résurgence, la fortune lyrique de Sedaine au XIX<sup>e</sup> siècle est intéressante pour son double héritage que le Théâtre-Français et les scènes d'opéra-comique consolident de concert. Et ce, avant que la déontologie patrimoniale ne distingue la version originale et son édition critique. Après le Congrès d'histoire de la musique à Paris (1900), Combarieu s'érigera en censeur du « vandalisme musical<sup>75</sup> ».

Toutefois, si nous décentrons notre regard pour évaluer l'intergénéricité des scènes parisiennes autour du dramaturge, alors ces œuvres plaident pour la créativité d'une transmission appropriée à chaque temps. D'autant que les avatars lyriques ne s'estompent pas au XX<sup>e</sup> siècle avec *Le Diable à quatre*, *Blaise le Savetier* et *La Gageure imprévue*<sup>76</sup>. Lors du bicentenaire de la naissance de Sedaine, le discours officiel de Le Senne brosse une filiation qui n'est plus seulement culturelle, mais idéologique et qui tourne le dos à l'appropriation monarchiste sous les orléanistes. Républicain

74 Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1860-1887)*, op. cit., p. 117.

75 Jules Combarieu, « Le vandalisme musical », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> mai 1905, p. 263.

76 Maxime Jacob, *Blaise le Savetier, opéra-comique, en un acte. Paroles de Sedaine*, Paris, Jean Jobert, 1926; Henri Saugué, *La Gageure imprévue, opéra-comique en un acte d'après Sedaine, paroles de Pierre Bertin*, Paris, Max Eschig, 1948.

sans le savoir, le dramaturge devient un symbole contribuant à modeler l'identité républicaine : « Ajoutons qu'il est moral sans pédantisme, et social, éminemment social au meilleur sens du mot. Notre idéal démocratique s'y annonce<sup>77</sup>. »

## BIBLIOGRAPHIE

### Archives

#### Archives nationales de France

Procès-verbal de censure, *Les Sabots*, 8 juin 1810, F/21/968/1. Mis en ligne sur le portail *Dezède*, Archives de l'Opéra-Comique, <https://dezede.org/dossiers/archives-opera-comique/>.

### Sources musicales

DUNI, Egidio, *Les Sabots, pièce en un acte par M. Sedaine. Mis en musique par M. Duni. Représenté pour la première fois sur le théâtre des Comédiens Italiens du Roi*, Paris/Lyon, l'auteur/Castaud [ca 1768].

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers par M. Sedaine. Représentée pour la première fois à Paris par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 2 octobre 1784 [...] mise en musique par M. Grétry*, Paris/Lion, Houbaut/Castaud [1786].

—, *Richard Cœur de lion, opéra-comique, paroles de Sedaine, musique de Grétry, partition chant et piano*, s.l., Bibliothèque artistique, s.d. [après 1873].

—, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes de Grétry, paroles de Sedaine, partition réduite au piano revue par A. Bazille*, Paris, Au Ménestrel, 1874.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste et CASTIL-BLAZE, *Le Grétry des concerts. Recueil des airs, scènes, duos, trios, quatuors, chœurs des opéras français de cet illustre maître que l'on peut exécuter dans les salons*, Paris, Beauvais, [1835].

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Le Déserteur, opéra-comique en trois actes. Paroles de Sedaine [...] Partition de piano et chant. Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam*, Paris, Heugel, [1843].

POISE, Ferdinand, *Les Sabots, opéra-comique en un acte*, dans *Les Deux Billets*, partition, manuscrit autographe, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Ms 14020.

### Sources littéraires

ADAM, Adolphe, « Sedaine et Duni », *Le Constitutionnel*, 4 septembre 1850.

77 Camille Le Senne, « Michel Sedaine », *La France*, 18 juillet 1919.

- , *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1859.
- , *Lettres sur la musique française (1836-1850)* [*Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> août-1<sup>er</sup> octobre 1903], éd. Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996.
- BERLIOZ, Hector, *Critique musicale*, t. 4, 1839-1841, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, Buchet-Chastel, 2003.
- CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph Blaze, dit], *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicky et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie/Palazetto Bru Zane, 2012.
- [DUKAS, Paul], *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, éd. G. Samazeuilh, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1948.
- FAVART, Charles-Simon, *Les Moissonneurs, comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes. La musique est de M. Duni*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2007-, 14 vol. parus.
- HEINE, Heinrich, *Mais qu'est-ce que la musique?*, éd. Rémy Stricker, Arles, Actes Sud, 1997.
- LASALLE, Albert, *Mémorial du Théâtre-Lyrique. Catalogue raisonné des cent quatre-vingt-deux opéras qui y ont été représentés depuis sa fondation*, Paris, J. Lecuir, 1877.
- LE SENNE, Camille, « Michel Sedaine », *La France*, 18 juillet 1919.
- MORTIER, Arnold, *Les Soirées parisiennes par un monsieur de l'orchestre. 1876*, Paris, E. Dentu, 1877.
- NEVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993, 3 vol.
- NOËL, Édouard et STOUILLIG, Edmond, *Les Annales du théâtre et de la musique. 1876*, Paris, G. Charpentier, 1877.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885.
- , *Le Théâtre à l'exposition universelle de 1889. Notes et descriptions. Histoire et souvenirs*, Paris, Fischbacher, 1890.
- , *Monsigny et son temps. L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne*, Paris, Fischbacher, 1908.
- SAND, George, « [Avant-propos à] *Le Mariage de Victorine* » [1851], dans *Théâtre complet de George Sand*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 1-4.
- SEDAINE, Michel-Jean, « Avertissement », dans *Les Sabots, opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes par Mrs C\*\*\* et Sedaine. La musique par M. Duni. Représenté sur le Théâtre de la Cour par les Comédiens Français ordinaires du Roi, 1769*, Copenhague, Philibert, 1769.
- , *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers mis en musique. Représentée pour la première fois, à Paris, par les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi, le 21 octobre 1784, et à Fontainebleau, devant leurs Majestés, le 23 octobre 1785*, Paris, Chez les libraires associés, 1786.
- , *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1860.



- , *Théâtre*, éd. Georges d'Heylli, Paris, Librairie générale, 1877.
- , *Théâtre de Sedaine*, éd. 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 de Sedaine musique de Solié, [...] remis avec des changements jeudi 30 novembre 1809*, Paris, Barba, 1817.
- SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894.
- SOUBIES, Albert et MALHERBE, Charles, *Histoire de l'opéra-comique. La seconde salle Favart (1840-1887)*, Paris, Flammarion, 1892-1893, 2 vol. [fac. sim, Genève, Minkoff, 1978].
- THURNER, Auguste, *Les Transformations de l'opéra-comique*, Paris, Librairie Castel, 1865.
- WILDER, Victor, « Préface », dans André Grétry, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes de Grétry, poème de Sedaine, partition réduite au piano revue par A. Bazille*, Paris, Au Ménestrel, 1874, p. 1-6.

## ÉTUDES

- CHARLE, Christophe, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.
- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of opera-comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- , s. v. « *Richard Cœur de lion* », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmilan, 1998, t. 3, p. 1314.
- CHARLTON, David et LEDBURY, Mark, (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- ELLIS, Katharine, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford/New York, Oxford UP, 2005.
- LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- , « Préambule », dans *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745), Annexes à l'ouvrage Avatars d'opéras*, Documents de l'IREMus en ligne, Inventaire n°6, p. 6, <https://www.iremuscns.fr/fr>.
- LEGRAND, Raphaëlle, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 179-212.
- , « “Risquer un genre nouveau en musique” : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 119-145.

- LEGRAND, Raphaëlle et TAÏEB, Patrick, « L'Opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France*, Metz, Éditions Serpnoise, 1995, p. 1-61.
- ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011.
- PASLER, Jann, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015.
- PENDLE, Karin, « Opéra-Comique as Literature: The Spread of French Styles in Europe ca. 1760 to the Revolution », dans Philippe Vendrix (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 229-250.
- SCHNEIDER, Herbert et WILD, Nicole (dir.), *Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1997.
- TEULON LARDIC, Sabine, *Ferdinand Poise (1828-1892). Contribution à l'étude de l'opéra-comique*, thèse sous la dir. de Jean Mongrédien, Université Paris-Sorbonne, 2002.
- , « Du lieu à la programmation : une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie/Palazetto Bru Zane, 2010, p. 347-385.
- , « Adolphe Adam et l'Allemagne : allers et retours fructueux Paris-Berlin autour de l'opéra-ballet *Hamadryaden* », dans Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier (dir.), *Les Colloques de l'Opéra-Comique*, « Art lyrique et transferts culturels », avril 2011, en ligne sur le site du Palazetto Bru Zane, <http://www.bruzanemediabase.com>.
- WILD, Nicole, s. v. « Opéra-comique », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 900.
- WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

Sabine Teulon Lardic est docteure en musicologie de Paris-Sorbonne, chercheuse à l'université de Montpellier 3, équipe d'accueil CRISES. Elle participe aux colloques de l'Opéra-Comique de Paris depuis 2011. Elle a publié dans la *Revue de musicologie*, dans les collectifs *L'Invention des genres lyriques français* (dir. A. Terrier et A. Dratwicki), *Les Lieux de l'opéra en Europe* (École des chartes, 2017) et signe des notices pour le site <http://www.carmenabroad.org> (dir. C. Rowden et R. Langham Smith). Sa monographie *Inventer le concert public à Montpellier : la Société de concerts symphoniques (1890-1903)* est parue chez Symétrie. Avec J.-C. Branger, elle coédite *Provence et Languedoc à l'opéra en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (Presses de l'université de Saint-Étienne, 2017), sélectionné au prix France Musique des Muses 2018.

**Résumé :** Au XIX<sup>e</sup> siècle, la circulation des comédies et des opéras-comiques de Sedaine est toujours d'actualité, bien que le temps ait opéré une décantation au sein de son corpus. Lorsque sa comédie *Le Philosophe sans le savoir* paraît couplée avec une « suite » imaginée par George Sand, la médiation de son théâtre lyrique s'opère, elle, avec des remaniements censés les adapter au goût du jour, celui d'Eugène Scribe et de ses successeurs.

La survivance d'opéras des Lumières fait en effet la part belle à Sedaine librettiste durant la période de la seconde salle Favart, soit de 1840 à 1887 (tableau recensant les reprises de 6 opéras-comiques). Nous interrogeons sa fortune en scrutant le « rentoilage » qu'Adam opère sur l'emblématique *Richard Cœur de lion* de Grétry (1841, version valide jusqu'en 1893) et celui plus confidentiel de F. Poise sur *Les Sabots* d'E. Duni (1866). Il s'agit de mettre en perspective la commande des directeurs de théâtres parisiens, impulsant ces réécritures, avec la nature des remaniements, textuels comme musicaux. Inventifs jusqu'à la parodie, ceux-ci révèlent en creux le goût pour le préromantisme (*Le Déserteur*) plutôt que pour le naturel amoureux (censuré), ainsi que le règne de l'orchestration romantique. La sédimentation des représentations fait éclore une réception fortement contrastée au siècle de l'historicisme. Depuis l'admiration envers la « vérité » de Sedaine, ou la nécessité de réactualiser l'ancien, jusqu'à l'obsolescence d'un répertoire « primitif », une prise de conscience patrimoniale est esquissée autour du dramaturge.

**Mots-clés :** A.-E.-M. Grétry ; E. Duni ; A. Adam ; F. Poise ; opéra-comique ; remaniement ; orchestration romantique ; salle Favart ; Théâtre-Lyrique ; réception

**Abstract:** In the nineteenth century, Sedaine's comedies and comic operas were still in circulation, although time had narrowed its living corpus. When his comedy *Le Philosophe sans le savoir* seems coupled with a "sequel" imagined by G. Sand, an unexpected mediation of the French librettist's lyric theater takes place, with reworkings supposed to adapt them to the taste of the day, tanks to Scribe and his successors.

The survival of operas of the Enlightenment gives pride of place to Sedaine during the period of the second Salle Favart, from 1840 to 1887 (table listing the covers of six opéras-comiques). We question his fortune by scrutinizing the relining that Adam operates on the iconic *Richard Cœur de lion* of Grétry (1841, version valid version until 1893). A similar reinvention by F. Poise on *Les Sabots* by E. Duni (1866) is to be considered. The interest of such a comparison relies on the relationship between the call for rewriting that directors of Parisian theaters did and the nature of the rehandling, both textual as musical. Being inventive up to to parodic extent, they reveal the taste for pre-romanticism (*Le Déserteur*) rather than the natural love (censored), as well as the reign of romantic orchestration.

340

The sedimentation of representations gives rise to a strongly contrasting reception in the 19th century, the one of historicism movement. From admiration for the "truth" of Sedaine, or the need to update the old sources, until the obsolescence of a primitive repertoire, it is a heritage awareness that results sketched around the playwright and composers.

**Keywords:** A.E.M. Grétry; E. Duni; A. Adam; F. Poise; opéra-comique; arrangement; romantic orchestration; Salle Favart; Théâtre-Lyrique; reception

## 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
<b>342</b> « Deux collègues en littérature » :	
Sedaine et Beaumarchais .....	209
Virginie Yvernault .....	209
Sedaine, figure tutélaire du mélodrame selon Pixérécourt .....	225
Roxane Martin .....	225

QUATRIÈME PARTIE  
RAYONNEMENT ET POSTÉRITÉ

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

## E-THEATRUM MUNDI

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

### DÉJÀ PARUS

*La Scène en version originale*

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

*La Haine de Shakespeare*

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

*American Musicals*

*Stage and screen/L'écran et la scène*

Anne Martina & Julie Vatain-Crofdir (dir.)

Maîtresse de conférences à l'Université de Rouen Normandie, **Judith le Blanc** est spécialiste du théâtre musical et de l'opéra aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle. Elle s'intéresse aussi aux questions théoriques et pratiques liées à la reprise et à la recréation scénique de ce répertoire au XXI<sup>e</sup> siècle.