



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

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

Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine

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



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

© Sorbonne Université Presses, 2021

PDF complet – 979-10-231-1585-7

ePub – 979-10-231-1602-1

ISBN DES TIRÉS À PART EN PDF :

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

Prélude – 979-10-231-1587-1

Ledbury – 979-10-231-1601-4

I Beaucé – 979-10-231-1588-8

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

I Legrand – 979-10-231-1590-1

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

II Charlton – 979-10-231-1592-5

III Ruimi – 979-10-231-1593-2

III Brown – 979-10-231-1594-9

III De Santis – 979-10-231-1595-6

III Yvernault – 979-10-231-1596-3

III Martin – 979-10-231-1597-0

IV Schneider – 979-10-231-1598-7

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

IV Teulon Lardic – 979-10-231-1600-7

Couverture : Michaël BOSQUIER

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Ce livre est dédié à la mémoire de Pascal Norbelly

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]¹.

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]².

Le présent ouvrage entreprend de jeter un éclairage inédit sur un acteur essentiel du renouvellement du théâtre dans la seconde moitié du XVIII^e 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*³. Dans le sillage de cet ouvrage fondateur, et dans celui du livre de Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*⁴, 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 Arnoldson⁵.

UNE ŒUVRE DIALOGIQUE

Si Sedaine a été l'un des principaux acteurs du renouvellement dramatique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁶, 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*⁷. 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^e 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 pièce⁸ ». 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 Fontaine⁹. 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 dernier¹⁰. Au dénouement, Thémire cite en le modifiant légèrement le dernier vers de l'églogue : « Je m'expose à l'amour ; mais n'aimez pas Doris¹¹ », 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 plus¹².

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^e 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 glaner¹³.

Ces vers disent l'admiration d'un certain XVIII^e 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^e siècle, la circulation des matières dramatiques et musicales reste intense¹⁴. 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 inédite¹⁵. 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 lectorat¹⁶. 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^e siècle et dont Nathalie Rizzoni a montré qu'ils étaient une forme de consécration pour l'auteur (fig. 1)¹⁷.

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^e 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^e 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^e 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*¹⁸ ou *Ernelinde*¹⁹.

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 cailloux²⁰.

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^e 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 auctorial²¹ 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 sensible²², 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 originaux²³.

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 action²⁴.

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 épouse²⁵, 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.

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

14 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 pièce²⁶ ».

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 dessins²⁷ », 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 scène²⁸. 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.

comédien²⁹ ». 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 Boucher³⁰.

On devine alors que le dialogue entre Sedaine et les interprètes, ces « actrices et [...] acteurs musiciens³¹ » 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 situations³².

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 dos³³.

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'après³⁴.

Sedaine témoigne également de la vérité du jeu de madame Laruette dans *Le Déserteur*³⁵, 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 là³⁶.

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 spectateur³⁷ ». 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.

dramatique³⁸ ». 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 1750³⁹. 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-comique⁴⁰ ». 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 monde⁴¹ !

Au XVIII^e 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 larmes⁴².

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 »⁴³. 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 génie⁴⁴ ». Aux accusations prononcées contre le style de Sedaine, que certains jugent plat voire grossier⁴⁵, 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 étouffée⁴⁶ ». 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 sublimes⁴⁷.

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,

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

⁴⁵ 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.)

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

⁴⁷ 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 musique⁴⁸.

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 mort⁴⁹ :

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 gré⁵⁰.

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 honteuses⁵¹.

20 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 Sedaine⁵² ». La référence à Shakespeare s'inscrit dans un mouvement général de découverte et d'appropriation du théâtre anglais en France⁵³. Depuis le xvii^e siècle, les dramaturgies française et anglaise circulent entre les deux pays⁵⁴, et le passage de troupes anglaises à Paris permet la diffusion de leur pratique sur le continent. Mais c'est au début du xviii^e 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 »⁵⁵. Sedaine embrasse la carrière d'auteur dramatique au milieu du xviii^e 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-là⁵⁶ ». L'auteur anglais, moins contraint que les

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^e 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^e-xviii^e 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 vivants⁵⁷ ». 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-comiques⁵⁸.

Les premières traductions du théâtre de Shakespeare voient le jour grâce à Pierre-Antoine de La Place⁵⁹ 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*⁶⁰.

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^e siècle, quoique dans une moindre mesure par rapport à la France. Ainsi, jusque très avant dans le xviii^e 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 shakespeareiens », *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 générique⁶¹ » de la seconde moitié du XVIII^e 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 même⁶² ». 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^e 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

22

d'invoquer ici ces auteurs comme présences tutélaires. 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 Sedaine⁶³.

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^e 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 Scandinavie⁶⁴ et jusqu'en Russie⁶⁵. 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 1887⁶⁶.

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.

TABLE DES MATIÈRES

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

PRÉLUDE BIOGRAPHIQUE

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

341

PREMIÈRE PARTIE LE DIALOGUE DES GENRES

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

DEUXIÈME PARTIE LE DIALOGUE AVEC LES COMPOSITEURS

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

TROISIÈME PARTIE
LE DIALOGUE DES ŒUVRES

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

QUATRIÈME PARTIE
RAYONNEMENT ET POSTÉRITÉ

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

E-THEATRUM MUNDI

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

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

American Musicals

Stage and screen/L'écran et la scène

Anne Martina & Julie Vatain-Crofdir (dir.)

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

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

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