



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

III Martin – 979-10-231-1597-0

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

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

Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine

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



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

© Sorbonne Université Presses, 2021

PDF complet – 979-10-231-1585-7

ePub – 979-10-231-1602-1

ISBN DES TIRÉS À PART EN PDF :

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

Prélude – 979-10-231-1587-1

Ledbury – 979-10-231-1601-4

I Beaucé – 979-10-231-1588-8

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

I Legrand – 979-10-231-1590-1

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

II Charlton – 979-10-231-1592-5

III Ruimi – 979-10-231-1593-2

III Brown – 979-10-231-1594-9

III De Santis – 979-10-231-1595-6

III Yvernault – 979-10-231-1596-3

III Martin – 979-10-231-1597-0

IV Schneider – 979-10-231-1598-7

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

IV Teulon Lardic – 979-10-231-1600-7

Couverture : Michaël BOSQUIER

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Ce livre est dédié à la mémoire de Pascal Norbelly

TROISIÈME PARTIE

Le dialogue des œuvres

SEDAINE, FIGURE TUTÉLAIRE DU MÉLODRAME SELON PIXERÉCOURT

Roxane Martin

En août 1843, René-Charles Guilbert de Pixierécourt faisait paraître le dernier tome de ce qu'il convient d'apprécier comme son œuvre testamentaire. Le *Théâtre choisi de G. de Pixierécourt* est « l'œuvre dernière¹ », 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 mortuaire². Le projet avait été amorcé trois ans plus tôt. Charles Nodier, l'ami de longue date, fut sollicité pour rédiger l'introduction³ ; 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 ans⁴. Les documents conservés, lettres et témoignages, confirment que Pixierécourt fut le véritable maître d'œuvre de cette édition⁵. 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 amont⁶. Pixierécourt 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 Pixierécourt 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. Pixierécourt 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 Pixierécourt 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 Pixierécourt, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2013, p. 11-79.
- 4 La carrière dramatique de Pixierécourt 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^{er} novembre 1793).
- 5 Sur les enjeux et la genèse du *Théâtre choisi*, voir Roxane Martin, « Introduction », déjà citée.
- 6 Cette lettre de Pixierécourt 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 Pixierécourt à Paul Lacroix, Nancy, février 1840, publiée dans Paul Lacroix [Le Bibliophile Jacob], *Guilbert de Pixierécourt*, 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 Révolution⁷, un « Tableau chronologique de mes pièces » qui dresse un inventaire comptable de ses succès dramatiques⁸, des « Esquisses et fragments de voyage »⁹, et les « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame » qui prennent clairement position contre le « genre romantique »¹⁰. 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 »¹¹, 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^e 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^e 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 prodigieux¹².

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^e 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^e 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 Boulevard¹³. 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*

12 Le Bonhomme du Marais [René-Charles Guilbert de Pixérécourt], *Guerre au mélodrame!*, Paris, Delaunay, Barba/Mongie, 1818, p. 14.

13 On pourra lire avec profit le substantiel article d'Alexis Pitou, « Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e 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 dialoguées 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 lyrique¹⁴, 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 [...] ¹⁵.

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 romantique¹⁶ » 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 mélodrame¹⁷.

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-Française¹⁸.

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 musical¹⁹.

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 Bara²⁰. 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 sociétaires²¹), dans la mesure aussi où le projet fut initié par le duc d'Aumont, très lié à Pixérécourt²², 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 aucune²³.

Le livret de *Robert le Diable*, composé en premier lieu par Casimir et Germain Delavigne, fut en effet confié par Pixierécourt à Meyerbeer²⁴, avec lequel il s'était lié au moment de l'adaptation en opéra de son mélodrame *Marguerite d'Anjou*²⁵. 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 étrangers²⁶ ». 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 musique²⁷.

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 partitions²⁸? » Ces trois drames lyriques, mis en scène par lui, furent les grands succès de sa direction à l'Opéra-Comique²⁹. 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'exclusivité³⁰. Reste alors à comprendre pourquoi l'auteur insiste plus particulièrement sur Sedaine plutôt que sur un autre librettiste du XVIII^e 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 ; *Caelina* 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 meilleure³¹.

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

²⁸ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », *op. cit.*, p. 332.

²⁹ *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.

³⁰ Voir, sur ce point, *ibid.*, p. 156.

³¹ *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'imiter³².

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 drame³³.

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 manuscrit³⁴ ; 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 possible³⁵). 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 Monvel³⁶. 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 Pellissier³⁷ – 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 mouvement³⁸. » 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 foi³⁹.

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 personnage⁴⁰ :

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 nature⁴¹.

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 Monthyon⁴². 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 bâtards⁴³. »

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 importance⁴⁴.

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 personnage⁴⁵. 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 Pixierécourt⁴⁶. 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 extérieure⁴⁷.

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 romantique⁴⁸ », 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^e 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^e 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

TABLE DES MATIÈRES

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

PRÉLUDE BIOGRAPHIQUE

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

341

PREMIÈRE PARTIE LE DIALOGUE DES GENRES

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

DEUXIÈME PARTIE LE DIALOGUE AVEC LES COMPOSITEURS

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

TROISIÈME PARTIE
LE DIALOGUE DES ŒUVRES

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

QUATRIÈME PARTIE
RAYONNEMENT ET POSTÉRITÉ

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

E-THEATRUM MUNDI

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

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

American Musicals

Stage and screen/L'écran et la scène

Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir (dir.)

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

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

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