



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

III Brown – 979-10-231-1594-9

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

Bruce Alan Brown

Le Diable à quatre occupe une position importante dans l'œuvre théâtrale de Michel-Jean Sedaine, étant à la fois la première de ses pièces dramatiques destinée à un public payant et une illustration curieuse des échanges culturels entre la France et la Grande-Bretagne, au tout début de la guerre de Sept Ans. Plutôt que d'envisager l'opéra dans son intégralité, dans cette étude je vais me concentrer sur une seule composante de son texte : les vaudevilles, dont soixante-dix environ sont signalés dans le livret. La prédominance des airs connus dans la conception de l'œuvre est implicite dans l'explication que le poète offre lui-même des origines de sa pièce. Se référant à Jean Monnet, en ce temps directeur du Théâtre de l'Opéra-Comique, Sedaine raconte : « j'envoie mes brouillons, on les copie ; il fait parodier de mes paroles quelques ariettes italiennes par Baurans, auteur de la traduction de *La Servante maîtresse*, et je fus étonné lorsque j'appris qu'on était prêt à jouer cette pièce avant que je l'eusse finie¹. » Son intention était apparemment d'écrire un opéra-comique de l'ancien genre, sans les attraits de la musique italienne. Mais ce récit de l'intervention de Monnet est assez tardif ; il provient d'un texte des années 1770, resté inédit jusqu'en 1843. Les origines du *Diable à quatre* sont obscures aussi parce que la version originale de l'opéra, représentée pour la première fois à la Foire Saint-Laurent le 19 août 1756, ne nous est connue que grâce à quelques comptes rendus dans la presse. Le plus détaillé de ces articles, dans le *Journal encyclopédique*², semble de prime abord indiquer que l'opéra était assez proche du modèle anglais de 1731 écrit par Coffey, *The Devil to Pay*³, et de sa récente traduction en prose par Claude-Pierre Patu⁴ :

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

- 1 Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique » [1778], dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, t. IV, 1843, p. 503.
- 2 *Journal encyclopédique*, 1^{er} septembre 1756, p. 86-91.
- 3 Charles Coffey, *The Devil to Pay or, The Wives Metamorphos'd*, London, J. Watts, 1731.
- 4 Charles Coffey, *Le Diable à quatre, ou Les Femmes métamorphosées, comédie burlesque en un acte*, dans Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Londres/Paris, Prault, 1756, t. I, p. 147-218.

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

Le maître sot qui se marie,
Fait le supplice de sa vie ;
Mais lorsque sa chère moitié
Veut faire le dragon, tempêter, se débattre,
Qu'il prenne un nerf de bœuf, un cuir, un tirepieu,
Et que dix fois par jour, en signe d'amitié,
Il vous la frotte comme quatre⁵. [...]

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

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

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

Le seul texte complet du *Diable à quatre* qui nous reste est le livret imprimé de la version révisée de l'opéra-comique, jouée à la Foire Saint-Germain à partir du 12 février 1757⁶. Cette source nous présente une image bien différente de celle que nous offre la partition gravée des ariettes, publiée par La Chevardière en 1761⁷. Dans le livret, plus de 70 vaudevilles parsèment le dialogue, par ailleurs en prose, pour sept ariettes seulement, dont les mélodies sont notées à la fin ; la partition, en revanche, contient uniquement les ariettes. Laisant à part ces morceaux qui relèvent du genre nouveau, je chercherai ici à discerner les raisons des choix que Sedaine a faits concernant les timbres, en utilisant comme indices l'intertextualité très prononcée de ce livret d'une part, la relation souvent très habile entre les textes des vaudevilles et leurs mélodies d'autre part.

CHOIX HÉTÉROGÈNES, TECHNIQUES VARIÉES

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

D'autres, moins nombreux, sont des airs composés pour des opéras-comiques de Favart ou de Pannard, ou du moins fortement associés à leurs pièces. *Le Devin du village* de Rousseau et *L'Europe galante* de Campra ont également alimenté la pièce de Sedaine. Mais ce qui est le plus frappant, pour ce qui concerne la provenance des airs, c'est la large place accordée aux chansons récentes⁸, et notamment à celles de Jean-Joseph Vadé, de Charles Collé, et de Sedaine lui-même. L'importance de ces airs est due autant à leur nombre qu'à leur fonction dans l'intrigue de l'opéra.

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

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

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

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

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

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

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

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

Maitre Jacques

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

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

Les paroles d'un timbre peuvent aussi être chantées sans modification, comme dans l'air « Vous avez bien de la bonté », au troisième acte (sc., 6)¹⁰, ou adaptées de manière appropriée, comme dans la quatrième scène du premier acte, lorsque Jacques explique, sur l'« Air des fraises » (« Jardinier ne vois-tu pas ? »), ce qu'il fait lorsque sa femme se révolte¹¹ (fig. 2) :

Air: Jardinier ne vois-tu pas?

Le Cuisinier

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

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

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

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

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

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

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

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

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

Sedaine est capable aussi de créer un effet ingénieux en donnant un nouveau texte à un air assez ordinaire. Pour s'en convaincre, il convient d'observer d'abord deux traitements réservés par l'un des prédécesseurs de Sedaine, Alexis Piron, à l'air « Ma commère, quand je danse », qui paraît vers le début du premier acte du *Diable à quatre* (pour la mélodie, voir fig. 4). Dans sa parodie *Colombine-Nitétis*, « représentée par les marionnettes de la troupe de Francisque, à la Foire Saint-Laurent, en 1722 », les phrases du milieu de l'air sont exploitées ainsi¹³:

NITÉTIS

Air: *Ma commère, quand je danse.*
Maman, je suis votre fille,
Après est mon papa.

¹² *Ibid.*, p. 55.

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

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

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

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

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

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

Dans les deux cas, deux phrases similaires de quatre syllabes, sur la figure mélodique *mi-ré-do-ré*, se mêlent ensuite, réduites alors à trois syllabes pour permettre la répétition de la séquence *mi-ré-do*. Sedaine, qui doit se mesurer à d'autres utilisations ingénieuses de cet air (que certains spectateurs du *Diable à quatre* pouvaient avoir connues), insère cinq répétitions de la phrase « Il est trop bon », chantées par trois serviteurs de l'aimable marquis, en l'espace de quatre mesures¹⁵ :

LUCILE

Air : *Ma commère, quand je danse.*

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

LE CUISINIER

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

LUCILE

Il est trop bon.

LE CUISINIER

Il est trop bon.

MARTON

Il est trop bon.

LE CUISINIER

Il est trop bon.

LUCILE

Il est trop bon.

Sa complaisance m'assomme,

Il est plus doux qu'un mouton.

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

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

Air: Ma commère, quand je danse.

Lucile,
Marton

Lucile

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

Le Cuisinier

Ja-mais

5

Il est trop

8

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

9

Marton

Lucile

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

8

Il est trop bon. Il est trop bon.

13

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

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

AIRS DE FAVART

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

apparaît sous le timbre « Brillant Soleil, brillant Soleil²¹. » Pour Sedaine, l'association de cette mélodie à la parodie de Favart était plus pertinente que le timbre original.

AIRS TIRÉS DE LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

172 Il apparaît que l'un des buts principaux de Sedaine dans *Le Diable à quatre* était de mettre en valeur son pot-pourri en vaudevilles *La Tentation de saint Antoine*²² (désigné comme « Bouquet à Madame^{***} »), une des « PIÈCES NOUVELLES survenues pendant l'impression » de ses *Pièces fugitives* en 1752²³. Plusieurs airs qu'il y avait utilisés paraissent à la fin du premier acte de son opéra (voir le tableau en annexe), où ils donnent une atmosphère de diablerie et de lascivité à la scène dans laquelle le Docteur Zambulamec et sa troupe de démons métamorphosent la marquise en Margot, et vice versa. Dans le livret la plupart de ces airs sont indiqués non par leur timbre usuel, mais plutôt par l'*incipit* qui est originellement le leur dans *La Tentation de saint Antoine*. Ainsi, « Plus inconstant que l'onde et le nuage » s'intitule « Ciel! L'Univers va-t-il donc » etc. (tout au début du poème), « Ture, lure, lure », et « Flon, flon, flon » (le vaudeville du *Magasin des Modernes* de Pannard) devient « On vit des Démon », « La Pierrefitoise, Contredanse », « Courez vite, prenez le Patron », et « Sous un ormeau », ou « Dans un détour » (utilisé notamment par Mme Favart dans *Les Amours de Bastien et de Bastienne*) est rebaptisé « Sur un sofa ». De façon similaire, dans le troisième acte, l'air « Ô vous, puissant Jupin » est signalé par le timbre que Sedaine avait utilisé pour cette mélodie dans son *Pot-pourri de Loth*²⁴, et non par son timbre usuel, « Jupin, de grand matin ». Ce ne sont pas seulement les mélodies et l'usage des timbres qui évoquent le pot-pourri de Sedaine pour les spectateurs ; l'enchaînement des airs, tantôt complets, tantôt fragmentaires, sans répliques parlées – ce qui constitue un fait unique dans la pièce –, reproduit la technique utilisée dans *La Tentation de Saint Antoine*.

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

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

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

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

Sedaine s'est peut-être montré orgueilleux en parodiant son propre pot-pourri dans son livret, mais on peut aussi y voir la marque de sa générosité envers son collègue Jean-Joseph Vadé, l'un des auteurs les plus appréciés de l'Opéra-Comique, qui en ce temps-là touchait à la fin de sa carrière : sa mort en juillet 1757 fut la cause principale de la retraite de Monnet, le directeur de ce spectacle. Le livret du *Diable à quatre* est parsemé d'airs de Vadé (voir le tableau en annexe), provenant de ses opéras-comiques (surtout du *Suffisant* de 1753²⁵) ainsi que de ses chansons. L'air « Le sombre Roi Pluton²⁶ », au début du second acte, a pour timbre l'*incipit* d'une chanson de Vadé, une « Parodie du grand Pontife Aaron²⁷ ». À la fin de l'acte²⁸, Sedaine fait usage d'une des *Chansons grivoises* de Vadé, « Sur l'port avec Manon un jour », qu'il désigne par son refrain, « À coups pieds [*sic*], à coups de poings » (fig. 6).

CHANSONS GRIVOISES.

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

6. Vadé, *Sur l'port avec Manon un jour*, première strophe²⁹

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

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

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

28 *Ibid.*, p. 40.

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

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

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

Maître Jacques

Qu'u-ne fem - me à pro-pos de rien, gron-de son hom-me com-me un chien, ai-sé-ment ce-

5

la se peut croi - re; mais dans l'in - stant que j'suis trop doux, que des cris el-le en vient aux coups:

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

J'veux ê - tre un chien, y a coups d'pieds, y a coups d'poings, j'ly cas-s'rai la

13

gueu-le et la mâ - choi - re.

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

Un autre attrait de cette chanson pour Sedaine résidait peut-être dans l'usage que Favart en avait fait dans *Le Mariage par escalade*, « opéra-comique à l'occasion de la prise du Port-Mahon », en septembre 1756³⁰. Comme nous allons le voir, les célébrations de cette victoire contre la flotte britannique ont aussi laissé des traces dans le troisième acte de l'opéra de Sedaine.

Juste avant le dénouement de l'opéra, se trouvent deux airs que Vadé avait utilisés plusieurs fois dans ses opéras, et dont la musique m'est pourtant restée introuvable. Le choix par Sedaine de l'air « Ah! qu'on a bien fait d'inventer l'enfer³¹ » s'explique par l'adéquation de son texte d'origine avec le sujet diabolique de l'opéra³² :

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

³¹ Utilisé par Vadé dans *Les Racleurs* et dans *Le Trompeur trompé*.

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

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

Quand il cite ce texte vers 1710, dans son livre sur quelques *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, l'écrivain Robert Challe commente : « Voilà ce que chante la jeunesse débauchée³³. » En évoquant ce texte impie, Sedaine donne du relief à l'action de sa pièce, juste avant le renversement de la métamorphose par le Docteur Zambulamec.

AIRS DE COLLÉ

Un troisième chansonnier auquel Sedaine rend hommage dans *Le Diable à quatre* est Charles Collé. Il n'y a qu'une seule de ses chansons dans l'opéra-comique, mais Sedaine lui donne une place de choix au dénouement (III, 11)³⁴. Avec l'air « Le Port Mahon est pris » Collé célèbre la victoire inattendue des forces françaises contre les Britanniques aux abords de l'île de Minorque, en mai 1756. En utilisant l'air de Collé, Sedaine profite de sa popularité, et affiche son patriotisme, dont on aurait pu douter, peut-être, vue l'origine anglaise de sa pièce. Dans son *Journal historique*, Collé décrit le rayonnement rapide et les transformations parfois fâcheuses de sa chanson, que Herbert Schneider analyse à son tour dans son étude du timbre chez Collé, en soulignant la préférence de Collé pour la transmission orale³⁵. En fait, la mélodie de cette chanson semble refuser de se laisser fixer par la notation. Dans la version publiée dans le *Mercur de France* en septembre 1756 (fig. 8), la dernière phrase prend deux formes différentes, et certaines phrases se répètent quatre fois, au lieu de trois comme prévu dans le texte imprimé (fig. 9).

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

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

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

CHANSON

Sur la Prise du Port Mahon.

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

Mois de 7.^{bre} 1756.

CHANSON

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

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

102 MERCURE DE FRANCE.

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

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

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

178

C 143 J

L V I I I .

D E M . C O L L É . (1)

Air : Ces braves Insulaires.

CHANSONNIERS mes con-fre - res , Le
 cœur , l'amour , ce sont des chimè - res ;
 Dans vos Chanfons lé - ge - res , Trai -
 tez de vieux abus , De Phæbus , De Ré -

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

C 144 J

bus , Ces ver-tus Qu'on n'a plus .
 Tâ - chez d'hif - to - ri - er
 Quel - que Conte or - du - rier ,
 Mais a - vec bien - fé - an - ce ; De
 mots Trop gros L'oreille s'offen - fe ;
 Ti - rez votre in - dé - cen - ce Du
 fond de vos su-jets , Et de faits Faux ou
 vrais , Scan-da-leux , Mais joy - eux .

10. Collé, « Chansonniers mes confrères³⁶ »

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

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

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

cite directement les paroles de cette dernière, c'est sur un air sentimental, « Quand vous entendrez le doux Zéphir » tiré de la pastorale *Les Amours champêtres* de Favart³⁸, après quoi Lucile reprend sa narration et l'air de Collé (fig. 11)³⁹.

Air: Le Port Mahon est pris.

Lucile

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

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

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

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

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

sein. Ah! que je suis sur - pri - se, c'é - tait, c'é - tait, c'é - tait la Mar - qui - se: ah!

que je suis sur - pri - se! El - le m'a dit hé - las! mais tout bas, mais tout bas.

Air: Quand vous entendrez le doux Zéphir.

Lucile

Hé - las! Lu - ci - le, al - lez au Mar - quis, ap - pre - nez - lui mon mal - heur ter -

ri - ble: s'il con - nais - sait l'é - tat où je suis, il y se - rait sen - si - ble.

Air: Le Port Mahon est pris.

Lucile

Mar - got est ac - cou - ru - e, ain - si que moi trem - blan - te à sa vu - e, el -

le pa se - cou - ru - e, et moi je viens i - ci; les voi - ci, les voi - ci.

11. Sedaine, *Le Diable à quatre* (III, 9),

Airs: « Le Port Mahon est pris », « Quand vous entendrez le doux Zéphir »

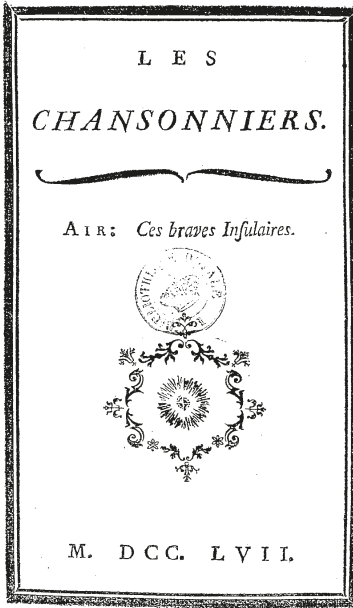
38 Charles-Simon Favart, *Les Amours champêtres*, dans *Théâtre de M. Favart, op. cit.*, t. I.

39 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, op. cit.*, p. 62.

L'air de Favart était en train de devenir un classique du répertoire de la chanson française : il ouvre le premier volume de l'*Anthologie française* de Monnet, pourvu d'un texte faussement médiéval, attribué à Thibault, comte de Champagne et roi de Navarre⁴⁰. Cet air figure aussi parmi les « Chansons anciennes » au début du premier volume des *Chansons choisies, avec les airs notés*, publiées à partir de 1777 par Hubert-Martin Cazin⁴¹.

« Le Port Mahon est pris », *Le Diable à quatre*, et les poètes dont j'ai parlé sont tous rassemblés dans une petite publication de 1757, *Les Chansonniers* (fig. 12)⁴².

180



Y+

(1)

LES CHANSONNIERS.

AIR : *Ces braves Insulaires.*

FAISONS, mes chers Confrères,
 Sans loix
 Un choix
 Dans toutes matières.
 En Abeilles légères
 De la Rose, à l'CEiller,
 Au Muguet,
 Voltigeons,
 Picorons,
 Butinons :
 Composons nos Chançons
 Sur les plus riches fonds ;
 Tous les Dieux de Cythère,
 Comus,
 Momus,
 Sont nos tributaires,
 Et tous les Caractères
 Sont de notre Ressort,
 Touchons fort
 Sur le fût,
 Le falot,
 Jeune ou vieux,
 Riche ou gueux.

12. *Les Chansonniers*, 1757, titre et première page

Le timbre « Ces braves insulaires » (c'est-à-dire les Britanniques) est l'*incipit* textuel de la chanson de Collé. Après une introduction qui répond assez directement aux « Conseils ironiques » de Collé, le poète anonyme chante les louanges, tour à tour,

40 *Anthologie française, ou Chansons choisies*, éd. cit., t. 1, p. 1.

41 *Chansons choisies, avec les airs notés*, éd. Hubert-Martin Cazin, « Londres » [Reims, Cazin], 1783 [1^{re} éd. 1777], t. 1, p. 7.

42 *Les Chansonniers*, s.l.s.n., 1757, exemplaire de la BnF, YE-17863.

de Favart (le « Chansonnier des Grâces »), « Moncrif / Naïf », Vadé, Collé, et Sedaine (« Séden », fig. 13), le tout annoté avec l'identification des œuvres auxquelles on fait allusion. Ce genre de portrait en vaudevilles est un avatar du portrait littéraire, une des « formes fixes » de la culture des salons parisiens au xvii^e siècle⁴³. Dans les vers dédiés à Sedaine, l'auteur fait allusion à *La Tentation de saint Antoine* et mentionne *Le Diable à quatre*, qu'il trouve non seulement « plaisant », mais aussi « décent ».

(8)



Par sa délicatesse

Séden
D'Eden

- L. Nous peint la simplette ;
Sa douceur intéresse,
Et les Chants font honneur
A son cœur :
- M. Son Habit
Nous instruit,
Réjouit.
- N. Dans un Bouquet falot
Il fuit de près Calot :
- O. Et dans le Diable-à-quatre
Plaisant,
Décent,
Même en voulant battre :
- P. Il est prêt à combattre
Pour soutenir en tout
- Q. Le Bon-Goût,
La Beauté,
Irrité
Des procès
Qu'on leur faits.

-
- L. Baber.
M. Epître à son Habit.
N. La Tentation de Saint Antoine.
O. Opéra Comique.
P. Epître contre le Style Poiffard.
Q. Réponse à l'Avis aux Chansonniers.

13. *Les Chansonniers*, 1757, « Séden »

43 Voir Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994 et Joan Dejean, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia UP, 2010. Sur le croisement de cette tradition salonnière avec celle de la parodie chantée, voir John Romey, dans *Popular Song, Opera Parody, and the Construction of Parisian Spectacle, 1648-1713*, thèse de doctorat sous la dir. de Georgia Cowart, Case Western Reserve University, 2017, chap. 3, « Musical Parody in the Streets and the Salons ».

Ce jugement de l'auteur est un peu suspect, si l'on tient compte des allusions, dans le texte du *Diable à quatre*, au cocuage et à la violence, sans parler de la misogynie omniprésente. Quelques années plus tard, c'était précisément la décence des comédies mêlées d'ariettes de Sedaine qu'on appréciait à la cour de Vienne⁴⁴, mais dans *Le Diable à quatre*, c'étaient les vaudevilles qui, plus que les ariettes (dont les textes sont attribués à Baurans), contenaient le sel gaulois, élément indispensable à ce spectacle forain. Dans la perspective de Sedaine, en 1756, le texte du *Diable à quatre* pouvait bien se passer des ariettes.

44 Après la réussite du *Roi et le fermier* à la cour de Vienne, le comte Durazzo écrit à Favart, son agent littéraire parisien : « J'en conçois aisément la raison ; c'est qu'ici on ne veut ni du trop tendre, ni du trop amoureux, et encore moins du trop bas. *Le Roi et le fermier* étant précisément dans l'entre-deux, ni bas ni trop tendre, on a saisi avec avidité les maximes qui y sont répandues, ça et là ; et son style simple, et quelquefois élevé a fait beaucoup d'effet. » (Lettre du 19 novembre 1763, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Fonds Favart, I A II ; cité dans Bruce Alan Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 408.)

ANNEXE. LE DIABLE À QUATRE :

LES VAUDEVILLES ET LEURS SOURCES, D'APRÈS LE LIVRET PUBLIÉ PAR DUCHESNE, 1757

Légende

A	Aveugle	Dm	Domestiques	Me	Marquise
Co	Cocher	J	Jacques	MH	Maître d'Hôtel
Cu	Cuisinier	L	Lucile	Ms	Marquis
D	Docteur (Magicien)	M	Margot	Mt	Marton

† = Timbre ou texte utilisé dans *La Tentation de Saint Antoine* par Sedaine (publiée pour la première fois dans ses *Pièces fugitives*, 1752).

Principales sources dépouillées

AF	Jean Monnet (éd.), <i>Anthologie française, ou Chansons choisies</i> , Paris, 1765
APS	Pierre Laujon, <i>Les À propos de société [...] de la folie</i> , ou <i>Chansons de M. L****</i> , Paris, 1776
CF	<i>Le Chansonnier français, ou Recueil de chansons, ariettes, vaudevilles et autres couplets choisis</i> , Paris, 1760-62
<i>Chercheuse</i>	Charles-Simon Favart, <i>La Chercheuse d'esprit</i> , dans <i>Théâtre de M. Favart</i> , t. 6, Paris, 1763
Clé	[Pierre Capelle (éd.)], <i>La Clé du caveau</i> , 3 ^e éd., Paris, [1827]
Clef	J. B. C. Ballard, <i>La Clef des chansonniers</i> , Paris, 1717; nouvelle édition, éd. Herbert Schneider, Heidelberg/Zürich/New York, 2005
Kr	Christoph Gluck, trois partitions manuscrites (Kr1, Kr2, Kr3) pour <i>Le Diable à quatre</i> , Státní oblastní archiv v Třeboni, pracoviště Český Krumlov
PNTI	<i>Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien</i> , Paris, 1731-1738
TdIF	Alain René Le Sage et Jacques-Philippe d'Orneval/Denis Carolet, <i>Le Théâtre de la Foire</i> , Paris, 1721-1737
TMS	Charles-Simon Favart, <i>Théâtre du Maréchal de Saxe</i> , Bruxelles, 1748 (<i>Cythère assiégée</i> , <i>Les Nymphes de Diane</i> , <i>Acajou</i>)

Acte I

Sc.	Person- nage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
1	Cu	Ô la méchante femme!	Ah! Madame Anrou.		I-182	III-187 etc.	
2	L	Oh! la voilà partie,	Même Air.				
3	Mt	Oui, oui, je veux en sortir,	Ariette, notée No. 1.				Ciampi, <i>Bertoldo in corte</i> , « <i>Abi, abi, non lo farò più</i> »
	L, Cu, Mt	Sa complaisance m'assomme,	Ma commère, quand je danse.	381	I-140 etc.	I-86 etc.	Feuillet, <i>Quatrième recueil de danses de bal</i> , 1705
	L	Une Belle / Sans cervelle	La Bergère un peu coquette.				Rousseau, <i>Le Devin du village</i>
4	J	Je veux qu'on me rêve,	Ariette, notée No. 2.				
	Cu, J	Quand votre femme en courroux	Jardinier ne vois-tu pas?	725	I-49 etc.	I-32 etc.	= Air des fraises
	J	Ma femme est hors de chez nous,	J[']ai rêvé toute la nuit.	241	I-146 etc.	III-201 etc	= Vdv. des Écosseuses
5	Cu	Enfants, prenez du bon temps,	Brillant soleil.	13			= Ah! le bel oiseau, Maman!, utilisé dans Favart, <i>Les Incas du Pérou</i>
	J	Mais j'aperçois le père Ambroise,	Quand je tiens de ce jus d'octobre.	296	I-2 etc.	II-85 etc.	= Jupiter prête-moi ta foudre
6	Mt, A	Donnez-nous un cotillon nouveau.	Frère Ignace avait un cordon.		I-141 etc.	II-192 etc.	Mouret, <i>Les Fêtes de Thalie</i>
7	Me, Dm, Ms	Ciel quel fracas!	Ciel! L'Univers va-t-il donc etc.†	96	VII-189 etc.		= Plus inconstant que l'onde et le nuage
8	A	Ma vielle, / Ma vielle,	L'al[o]uette, ah! qui me la remettra?				Kr1, Kr2
	A, Ms	Ah! si je savais mon chemin!	Nous sommes précepteurs d'amour.	410	VII-57		TMS <i>Acajou</i> 1748, no. 94
	Me	Ah canaille! / Ah canaille!	Belle Princesse.				
	Me	Ainsi donc, canaille,	---- [ariette pour remplacer l'air]				
9	Me, A, Ms	Cela très peu m'importe.	Des fleurettes.	723			= Il est encore des belles;
10	A	Non, jamais méchante femme	J'ai bien la plus simple femme.		VII-188 etc.		= J'ai bien la plus sobre femme
11	M	Je n'aimais pas le tabac beaucoup,	Air, noté No. 3.	267			= Je n'aime pas le tabac

Sc.	Personnage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
	D, M	Que cherchez-vous donc ici?	Si vous étiez son époux.				
	D, M	Vous êtes trop complaisante,	Tout le monde m'abandonne.		I-125 etc.	II-66 etc.	= Il faut que je file, file.
	D, M	Pour vous récompenser, ma chère,	Tout roule aujourd'hui, etc.	570			= Qui des deux est le plus à plaindre
	D, M	Ô Ciel, que vois-je?	Pour héritage.	460			= Quand ma belle
	D	Quand vous verrez, écoutez Marguerite,	Folies d'Espagne. †	722	I-16 etc.	I-II-61 etc.	
	D	Mais retenez ce que je vais vous dire;	Des Proverbes.		VI-139 etc.		
12	D	Que l'Univers apprenne ma vengeance:	Ciel! L'Univers etc. †				
	D	On traite ici de fables ridicules	Des Folies d'Espagne. †				
	D	Sous des traits badins	On vit des Démons. †				= Vdv. du <i>Magasin des Modernes</i> (Ture, lure, lure, et flon, flon, flon)
	Démons	-----	Courez vite, prenez le Patron. †	109			= Contredanse de la Polonaise
	Démon	Nous accourons	Sur un sofa. †	922			= Dans un détour
	D	Aussitôt que la nuit	Au fond de mon caveau. †	1039			= Marche des Bostangis dans Campra, <i>L'Europe galante</i>

Acte II

Sc.	Personnage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
I	J	C'est, je crois, un tréteau;	Le sombre Roi Pluton.				Kr1, Kr2, APS III- LVII = Vade, Parodie <i>du grand Pontife Aaron</i>
	J	En grand silence,	Ariette, notée No. 4.				Ciampi, <i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i> , « <i>Zitto e bel bello</i> »
	J	De mon pot je vous en réponds,	[De mon pot je vous en réponds]	290	I-99 etc.	I-II-68	= D'une main je tiens mon pot
	J	Puisque tu veux te préparer	Palsembleu M. le Curé.	363			

Sc.	Person-nage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
	J	Je te vois émerveillée,	Dans le fond d'une écurie.	1 363	I-18 etc.	II-115*	= Branle de Metz
	J, Me	Quoi! Tu t'en ressouvien?	Vous qui feignez d'aimer.				
	J	Mais rêvé-je ou bien rêves-tu?	À quoi s'occupe Madelon?				Blavet, <i>Recueil</i> III, p. 74 etc.
	J	Tu voulais du fil,	C'est ce qui vous enrhume.				CF III-71, APS II:XXXVI
	Me	Il m'a donné pour changer mon état	Quoi! c'est donc là cet objet radieux.				Kr1, utilisé dans Sedaine, <i>Acis et Galatée</i> .
	J	Pour aller à ton aide	Accordons ma musette.				Kr1
	J	Quoi, vingt louis! Ah! donne;	Ah, la drôle d'histoire.				TMS Acajou 1748, no. 150
	J, Me	Oui, je veux bien avoir la paix;	De Joconde.	659	I-13 etc.	I-III-26 etc.	= Monsieur le curé, n'espérez plus
	Me	Le désespoir de moi s'empare;	Ariette, notée No. 5.				Duni, <i>L'Olimpiade</i> , « Tu me da me dividi »
	Me	Ô Ciel! peut-on jamais voir	De la Tourière.				Blavet, <i>Recueil</i> 3, p. 6
2	L	Elle fait le diable à quatre,	Quand l'Auteur de la nature.				= De la neuvaine. Kr1
	J, L	Fais excuse, ou point de grâce.	Voici les Dragons qui viennent.		I-65 etc.	I-III-4 etc.	
	J	Non, je ne conçois pas son excès d'insolence,	Non, je ne ferai pas.	401	I-95	I-III-19	<i>Chercheuse</i> , no. 70
	Me	Je ne sais plus que devenir,	Un jour que j'avais mal dansé.	720			= <i>Contredanse de la Chercheuse d'esprit Chercheuse</i> , no. 50
3	J	Rossignolet du bois,	Rossignolet du bois.	1553			
4	J	Qu'une femme à propos de rien,	A coups piéds [sic], à coups de poings.	549			= Sur l'port avec Manon z'un jour (Vadé, <i>Chansons grivoises</i>)

Acte III

Sc.	Personnage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
1	M	Ah! que je fais un beau songe!	Quel voile importun?				Favart, <i>Fanfale</i> , 1:25
	M	Non, ce n'est pas un sortilège,	Nous venons de Barcelonette.	568			CF I-78 (air différent)
	M	[Ah!] Quel plaisir me transporte,	Ariette, notée No. 6.				
	M	Mais le Devin m'a dit de ne rien dire,	Des Proverbes.				
2	L	Ah! je vois Madame endormie,	L'autre jour dans une chapelle.				<i>Vaudevilles, parodies, brunettes de divers auteurs</i> , p. 218
	L, M	Si Madame veut le permettre,	Approchez mon aimable fille.				<i>Chercheuse</i> , no. 9
	L, M	Que tant de bonté m'étonne!	Le Jardinier de ma mère.				Kr1
	M, L	Comme il est noir, en v'là beaucoup.	Ne v'là-t-il pas que j'aime.	396			= J'avais toujours gardé mon cœur. CF I-88 etc.
3	L, Co	Qui t'empêche de t'approcher?	Ah! qu'il est long dondon.		I-66	II-124 etc	= Ah, qu'il est beau l'oiseau
4	L	Qu'il est facile à la Grandeur	Nous sommes précepteurs d'amour.				
5	L, Ms	Ah! Monsieur, l'heureuse nouvelle!	De tous les Capucins du monde.	137	I-V-15	II-IV-29	= Je ne suis né ni roi ni prince
6	Ms, M	Que mon cœur, Madame, est flatté	Vous avez bien de la bonté.		VIII-74 etc.		Favart, <i>Thésée</i> , 7:33-34
	Ms	Un air fin,	De l'amour je subis les lois.	1004			<i>Chercheuse</i> , no. 60
	Ms, M	Vous paraissez interdite,	Que ne suis-je la fougère.	490			CF XV-67 etc.
	Ms, M	L'Amour à la fin nous couronne,	Vaudeville d'Épique.	649			= Vous qui du vulgaire stupide. AF II-LI etc.
7	Me	Ô! ciel, à ses genoux	Ô vous, puissant Jupiter.		TFC IX-4	IV-265	Utilisé dans Sedaine, <i>Pot-pourri de Loth</i> = Jupiter, de grand matin,

Sc.	Person-nage	Incipit	Timbre (en rouge = musique introuvable)	Clé	TdIF	PNTI	Autres sources / remarques
	Me	Ô! ciel! j'ai tout perdu,	Monseigneur d'Orléans.	687			= Air de la marche du roi de Prusse Favart, <i>Mariage par escalade</i> , no. 15
8	J	Qu'un mari pour te casser les bras...	Suite de l'air précédent.				
	Ms, Me	Soignez bien sa personne.	Résonnez ma musette.	1393			Kr1
9	D	Jacques, arrêtez: apprenez un mystère	Hélas! maman, pardonnez je vous prie.				Favart, <i>Fanfale</i> , 1:43-44
	D	Le noir Démon de la vengeance	Réveillez-vous, belle endormie.	512	I-1	I-III-44	Clef 1:130 etc.
	Ms	À quelque chagrin que je m'expose,	Quel plaisir d'aimer sans contrainte!		II-154	III-170 etc.	= dans Lully, <i>Thésée</i>
	Ms, J, D	Sans doute la Marquise attend	Ah! qu'on a bien fait d'inventer l'enfer.				= Je me ris de Lucifer
	D	Par cette puissance efficace,	Mais comment ses yeux sont humides.				= Une nuit dormant à merveille
11	L	Ah! tout mon sang se glace,	Le Port Mahon est pris.	352			AF II-58 (Ces braves insulaires)
	L	Hélas! Lucile, allez au Marquis,	Quand vous entendrez le doux Zéphir				Favart, <i>Les Amours champêtres</i> , 1:23-24
	L	Margot est accourue,	Le Port Mahon est pris.				
12	J, M	Adieu donc, pauvre Marquise,	La fanfare de St. Cloud.	680			= La plus belle promenade (Favart, <i>Chanson de table</i>) CF II-4
	A	Un petit coup de malheur	---				<i>La Lyre maçonne</i> , p. 230
	J	Mon système / Est d'aimer le bon vin;	Sur l'air de la Contredanse.	1165			

BIBLIOGRAPHIE

Sources musicales

Anthologie française ou Chansons choisies, éd. Jean Monnet, [Paris], [Barbou], 1765.

La Clé du caveau, Paris, Capelle, 1811.

PHILIDOR, François-André Philidor, *Le Diable à quatre, opéra comique*, Paris/Lyon, La Chevardière/Le Goux, [1761].

Sources littéraires

Chansons choisies, avec les airs notés, éd. Hubert-Martin Cazin, « Londres » [Reims, Cazin], 1783.

Les Chansonniers, s.l., s.n., 1757.

CHALLE, Robert, *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, éd. Frédéric Deloffre et François Moureau, Genève, Droz, 2000.

COFFEY, Charles, *The Devil to Pay or, The Wives Metamorphos'd*, London, J. Watts, 1731.

—, *Le Diable à quatre, ou Les Femmes métamorphosées, comédie burlesque en un acte*, dans Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Paris, Prault, 1756, t. I, p. 147-218.

COLLÉ, Charles, *Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1805.

DESPRÉAUX, Jean-Étienne, *Mes passe-temps, chansons suivies de l'Art de la danse*, Paris, chez l'auteur, Defrelle, Petit, 1806, t. I, t. II.

FAVART, Charles-Simon, *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, 1763.

PIRON, Alexis, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, Neuchâtel, Société typographique, 1777, t. V.

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

—, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose, par M. S.....*, Paris, Duchesne, 1757.

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

—, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique » [1778], dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, t. IV, 1843, p. 501-516.

—, *La Tentation de saint Antoine, ornée de figures et de musique. Le Pot-pourri de Loth, ornée de figures et de musique*, Londres [Paris], [Cazin], 1781 [1782].

VADÉ, Jean-Joseph, « Recueil de chansons de M. Vadé », dans *Œuvres de M. Vadé, ou Recueil des opéra-comiques, parodies et pièces fugitives de cet auteur*, Londres/Paris, Duchesne, 1758.

Études

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

DEJEAN, Joan, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia UP, 2010.

PLANTIÉ, Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994.

ROMEY, John, *Popular Song, Opera Parody, and the Construction of Parisian Spectacle, 1648-1713*, thèse de doctorat sous la dir. de Georgia Cowart, Case Western Reserve University, 2017.

SCHNEIDER, Herbert, « Entstehung und Gebrauch der Timbres im freimaurerischen Chanson Frankreichs », dans Herbert Schneider (dir.), *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Georg Olms, 1999, p. 105-145.

—, « L'utilisation du timbre chez Charles Collé, étude comparée », dans Judith le Blanc et Herbert Schneider (dir.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles) / Timbre-Praxis und Opernparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Georg Olms, 2014, p. 149-151.

Bruce Alan Brown (PhD 1986, University of California, Berkeley) est professeur de musicologie à l'University of Southern California. Parmi ses publications : *Gluck and the French Theatre in Vienna* (1991), *W.A. Mozart: Così fan tutte* (1995), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage* (avec Rebecca Harris-Warrick, 2005), et plusieurs éditions critiques pour la Gluck-Gesamtausgabe. Pendant les années 2005-2007, il a été rédacteur en chef du *Journal of the American Musicological Society*.

Résumé : *Le Diable à quatre* représente une étape importante dans le développement de la comédie mêlée d'ariettes. Cependant, les ariettes ne figuraient pas dans la conception originale de Sedaine. Cet article analyse par conséquent ses choix parmi les airs populaires, en commençant avec ceux de son pot-pourri *La Tentation de saint Antoine*, qui dominent dans la scène de conjuration au premier acte. L'emploi de plusieurs contredanses, qui évoquent le milieu du modèle anglais, représente un autre choix intéressant. Un autre facteur était l'actualité, avec le rappel de l'air « Le Port Mahon est pris », avec lequel son ami Charles Collé avait fêté une victoire navale française. On constate partout dans *Le Diable à quatre* la virtuosité avec laquelle Sedaine traite à la fois la musique et le texte. Il ne se contente pas de profiter des doubles sens entre les timbres et le texte, mais il exploite aussi les traits saillants des mélodies, ce que l'on observe bien en rapprochant les airs et les paroles chantées.

Mots-clés : vaudeville ; timbre ; chanson ; chansonnier ; parodie ; intertextualité ; pot-pourri ; notation musicale

Abstract: *Le Diable à quatre* was an important milestone in the development of the comédie mêlée d'ariettes. But ariettes were not even part of Sedaine's initial conception; accordingly, in this paper I examine Sedaine's choices of popular airs, starting with those from his pot-pourri *La Tentation de saint Antoine*, which dominate the conjuration scene in Act I. Another calculated choice was Sedaine's use of several contredanses, which evoke the English setting of the model piece. Topicality was also a factor, as with Sedaine's use of "Le Port Mahon est pris," with which his friend Charles Collé had celebrated a French naval victory. *Le Diable à quatre* exhibits at every turn its author's virtuosic handling of music and text. Sedaine not only exploits opportunities for *double entendre* between timbres and sung texts, he also takes full advantage of the salient features of the tunes, in ways that only reveal themselves once tunes and lyrics are reunited.

Keywords: vaudeville; timbre; chanson; chansonnier; parody; intertextuality; pot-pourri; musical notation

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-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-Norbely 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.