



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

III Yvernault – 979-10-231-1596-3

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

« DEUX COLLÈGUES EN LITTÉRATURE » : SEDAINE ET BEAUMARCHAIS

Virginie Yvernault

L'idée que l'œuvre de Sedaine aurait servi de source au *Barbier de Séville* et au *Mariage de Figaro* n'est pas neuve. Beaumarchais lui-même s'en est moqué au moyen d'une anecdote piquante qui figure dans la « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* ». À un « amateur » qui aurait trouvé que sa comédie ressemblait fort à celle de Sedaine, *On ne s'avise jamais de tout*¹, le dramaturge aurait rétorqué :

— Ressembler, Monsieur? Je soutiens que ma pièce est *On ne s'avise jamais de tout* lui-même.

— Et comment cela?

— C'est qu'on ne s'était pas encore avisé de ma pièce.

L'amateur resta court et l'on rit d'autant plus que celui-là qui me reprochait *On ne s'avise jamais de tout* est un homme qui ne s'est jamais avisé de rien².

Cette repartie spirituelle, qui détourne par un jeu de mots astucieux la question de la dette supposée à l'égard de Sedaine, n'en est pas moins une tentative de justification de la part d'un auteur forcé de contrer les trop nombreuses attaques qu'il subit et dont les textes préfaciels portent la trace. Pourtant, cette saillie dénote moins la répugnance de Beaumarchais à avouer l'influence embarrassante d'un concurrent dont il souhaiterait se démarquer que l'exaspération profonde qui anime le dramaturge contre les critiques, pour la plupart ses adversaires. En effet, les pratiques théâtrales du XVIII^e siècle admettent parfaitement les principes d'adaptation et d'imitation. Beaumarchais, cela va sans dire, constitue lui-même une source d'inspiration de premier ordre pour nombre de dramaturges et de compositeurs.

Qu'ils soient avoués ou non, les emprunts n'entrent nullement en contradiction avec la notion d'originalité, qui acquiert progressivement une valeur positive dans

1 Opéra-comique en un acte, musique de Monsigny, joué sur le théâtre de la Foire Saint-Laurent le 14 septembre 1761.

2 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 282.

les textes théoriques et critiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle³. Le rapport que Beaumarchais, lui-même l'un des promoteurs de l'idée d'originalité, entretient avec Sedaine illustre à bien des égards cet apparent paradoxe. Bien qu'il multiplie les revendications d'indépendance par vanité ou par nécessité, comme son Figaro, et qu'il cultive, avec délices, une esthétique du bizarre⁴, Beaumarchais sait admirablement faire siennes les modes et les tendances de son époque, s'ajuster aux goûts du public et repérer les situations ou les astuces dramaturgiques qui plaisent aux spectateurs. De telles pratiques ressortissent à une logique qu'il n'est probablement pas abusif de qualifier d'opportuniste, mélange de stratégies publicitaires et commerciales et de préoccupations esthétiques. Cet opportunisme esthétique peut conduire à des emprunts ou à des reprises de provenances diverses, dont les enjeux ne se recoupent pas toujours. Ainsi la référence à Sedaine a-t-elle le plus souvent une fonction propre qui la distingue des autres références utilisées par Beaumarchais. Ce dernier considère Sedaine davantage comme un allié, un « collègue en littérature » que comme un modèle, à l'instar d'un Diderot, qu'il porte au pinacle, ou même, dans des proportions plus modestes, d'un Molière.

Peu ou prou, les diverses modalités de la présence de Sedaine dans l'œuvre de Beaumarchais, qu'il s'agisse de vagues réminiscences, d'allusions transparentes, de citations explicites ou bien de reprises de situations dramatiques particulières, mettent en jeu la notion d'intertextualité, complexe et polémique à plus d'un titre⁵. Mais dans le même temps, elles la dépassent, attendu qu'elles ont partie liée avec les pratiques d'imitation, de réécriture, d'adaptation et de transposition qui caractérisent la production théâtrale du XVIII^e siècle. En conséquence, le but ne sera pas ici de déterminer dans quelle mesure Sedaine a inspiré ou influencé Beaumarchais, une semblable approche n'étant pas à même de rendre compte des enjeux spécifiques des pratiques dramaturgiques beaumarchaisiennes, mais de voir comment les renvois aux pièces de Sedaine instituent ce dernier comme associé et collaborateur. C'est par ce biais qu'il faut interroger les liens étroits qui unissent les deux hommes et qui ont la vertu de relativiser l'isolement de Beaumarchais au sein du champ littéraire. Seront ainsi examinés les différents usages de la référence à Sedaine sous la plume de Beaumarchais

3 Voir, à ce sujet, Roland Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 ; Jean-Alexandre Perras, « L'autre du génie : valeurs et usages du bizarre », *Littérature*, n° 169, mars 2013, p. 43-57.

4 Voir le développement que nous consacrons à l'esthétique du bizarre dans notre ouvrage, *Figaromania, Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Hermann, 2020.

5 Seul l'intertexte compris comme référence convoquée délibérément par l'auteur sera pris en compte dans cette enquête.

afin d'en déterminer la valeur et les significations. Dans quelle mesure celle-ci éclaire-t-elle l'esthétique du drame que défend Beaumarchais ? Que révèle-t-elle de la manière dont Sedaine est perçu et par ses pairs et par le public ? Il convient, en premier lieu, d'évoquer la relation féconde qui, dans les années 1770, se noue entre Sedaine et Beaumarchais, même si le couple d'auteurs offre à l'analyse deux modèles opposés de réussite dramatique, avant de prêter l'oreille, dans l'œuvre de Beaumarchais, aux échos à celle de Sedaine : ceux-ci s'inscrivent dans une stratégie référentielle déterminée ayant partie liée avec la réflexion esthétique et théorique de Beaumarchais.

DEUX MODÈLES DE RÉUSSITE THÉÂTRALE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

Quoique les trajectoires respectives de Sedaine et de Beaumarchais diffèrent sensiblement, les critiques de la Troisième République⁶ se sont plu à faire ressortir les origines modestes du premier (son père est maître maçon architecte) comme du second (fils d'horloger). Si le succès de Sedaine, plus âgé, précède celui du père de Figaro d'une bonne dizaine d'années, il emprunte, pour l'essentiel, une voie conventionnelle : élu à l'Académie en 1786, Sedaine est bien intégré à l'espace littéraire de cette seconde moitié du XVIII^e siècle. Tout au contraire, Beaumarchais demeure constamment et volontairement à la marge⁷, soucieux d'accumuler les provocations en tout genre avec une aisance, voire une arrogance que seule sa fortune personnelle lui autorise, au grand dam de ses confrères, jaloux de ses triomphes mondains et littéraires. Aussi la bienveillance de Sedaine à l'égard de ce roturier aux allures de petit-maître mérite-t-elle d'être soulignée car elle n'est pas chose fréquente.

Au travers des figures de Sedaine et de Beaumarchais, ce sont en réalité deux modèles de réussite théâtrale qui s'esquissent, l'un impliquant la notoriété et la reconnaissance académique, l'autre la célébrité et les déconvenues qui l'accompagnent. Cette ligne de partage ne signifie pas que le public néglige Sedaine : ses pièces attirent au contraire tant de spectateurs que lors de la saison 1765-1766, 11 des 28 premières représentations

6 Georges d'Heylli et Louis Moland, éditeurs de Sedaine (et de Beaumarchais). Voir Michel-Jean Sedaine, *Théâtre*, éd. Georges d'Heylli, Paris, Librairie générale, 1877 ; Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. Georges d'Heylli, Fernand de Marescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869-1871.

7 Gregory Brown propose même de définir Beaumarchais comme un « *established outsider* », un concept qu'il emprunte à Norbert Elias, lequel s'en sert à propos de la contradiction insurmontable qui habite Mozart, partagé entre la civilité dont il doit faire preuve et l'indépendance à laquelle il aspire. Voir Gregory Brown, *A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia UP, 2005 ; et Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 56.

du *Philosophe sans le savoir* rapportent plus de 2000 livres à la Comédie-Française⁸. Si ce succès reste à l'évidence très inférieur à celui du *Mariage de Figaro* (sur les 72 représentations de la première saison, une seule affiche une recette inférieure à 2 000 livres), une comparaison avec celui du *Barbier de Séville*, plus modeste, peut s'avérer instructive, étant donné que la recette moyenne des 16 représentations de la première saison s'élève à 1794 livres. Incontestablement, Sedaine est un auteur qui plaît : « Si quelques cris devaient seuls décider du prix d'un ouvrage dramatique, il n'est peut-être aucune pièce de M. Sedaine qui ne dût l'emporter sur tous les chefs-d'œuvre de Voltaire et de Racine⁹ », écrit avec enthousiasme le rédacteur de la *Correspondance littéraire*. S'il est parvenu à s'imposer sur les planches, Sedaine n'est pas recherché pour autre chose que pour son activité principale d'auteur dramatique, au contraire de Beaumarchais dont la vie d'aventure et de scandale suscite autant l'intérêt et la curiosité du public que son œuvre théâtrale : c'est là la définition même de la célébrité¹⁰.

212

Ces itinéraires particuliers, dont se dessinent ici les contours, n'empêchent aucunement les deux hommes de s'apprécier mutuellement. Lorsqu'en 1777, Beaumarchais décide de rassembler autour de lui un bataillon de dramaturges afin d'obtenir des Comédiens-Français la reconnaissance des droits des auteurs dramatiques, il compte tout naturellement sur le soutien de Sedaine. L'auteur du *Philosophe sans le savoir* bénéficie à la fois de la faveur du public et de la considération de ses confrères, laquelle se matérialise par une affiliation institutionnelle à l'Académie royale d'architecture. Les deux hommes ont déjà échangé plusieurs lettres exprimant leur déception et leur mécontentement vis-à-vis du comportement des Comédiens¹¹. En fin de compte, Sedaine sera l'un des plus sûrs alliés de Beaumarchais dans cette entreprise délicate, dont le but n'est autre que de parvenir à établir un nouveau règlement de la Comédie-Française, moins défavorable aux auteurs dramatiques. De concert avec Marmontel, il est notamment l'un des deux présidents adjoints du bureau de législation dramatique qui est créé.

8 Voir la base de données des *Registres de la Comédie-Française* (RCF). Agathe Sanjuan estime que le seuil de rentabilité d'un spectacle était environ de 400 livres ; à partir de 1000 livres, la représentation pouvait être considérée comme un succès (« *Parcours des registres journaliers – La rentabilité des représentations en 1741-1742* », <https://www.cfregisters.org>, mis en ligne en octobre 2014).

9 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister *etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. XI, p. 262.

10 C'est la définition qu'en donne Antoine Lilti dans son ouvrage sur les *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 13.

11 Voir, à ce propos, Gregory Brown, *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775-1793 : Beaumarchais, the Society des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 20.

Toutefois, les rapports entre Sedaine et Beaumarchais ne se bornent pas à cette collaboration d'ordre professionnel et leur correspondance, quoique très épisodique, porte la trace d'une indéniable complicité, Sedaine jouant parfois le rôle d'un mentor, n'hésitant pas à prodiguer ses conseils, par exemple au sujet du *Mariage de Figaro*. Après avoir assisté, en septembre 1781, à l'une des nombreuses lectures privées que Beaumarchais donne de sa *Folle Journée*, Sedaine recommande à son imprudent ami de supprimer quelques expressions de mauvais goût et surtout de rendre plus décent le comportement de la comtesse. Selon toute probabilité, celle-ci se retrouvait seule sur scène avec Chérubin durant quelques instants, ce qui n'est pas le cas dans la version qui a été représentée pour la première fois à la Comédie-Française. Beaumarchais semble avoir suivi le conseil de son ami. La lettre fameuse de Sedaine, si fréquemment citée ou reproduite, intéresse au premier chef la critique puisqu'elle fait état d'une version antérieure de la comédie :

Mon cher collègue en littérature et cher frère en Apollon, je vous remercie de tout le plaisir que vous m'avez fait hier [...]. J'ai trouvé quelques mots, quelques phrases d'un ton hasardé comme « franc maraud », « franc mari », « aux Ursulines », « au lieu de retraite forcée », etc., mais l'ouvrage est charmant, divertissant, plein de sel, de goût et d'une philosophie en Polichinelle à faire étouffer de rire, et depuis feu Rabelais, de joviale mémoire, rien qui puisse mieux distraire de leurs maux les pauvres vérolés. Je crains qu'on ne puisse supporter sur la scène cette charmante et facile comtesse que l'imagination au sortir du cabinet voit encore toute barbouillée de f... ; mais il n'est rien qu'on ne fasse passer avec des distractions de l'objet principal¹².

Il est d'autant plus intéressant de relever l'appellation « collègue en littérature » que le substantif *collègue* n'est pas d'usage fréquent au XVIII^e siècle : loin de constituer un strict équivalent de *confrère*, il signale une appartenance commune à un groupe restreint. Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire* de l'abbé Féraud : « Ce mot de *Collègue* se dit de ceux qui sont en petit nombre, comme celui de *Confrère*, de ceux qui sont d'une compagnie nombreuse¹³ ». Le terme connote donc une certaine familiarité tout en supposant la poursuite d'un but ou d'un projet communs. Or dans une lettre antérieure, datée du 5 octobre 1779, où Sedaine s'adresse déjà à son « cher collègue » Beaumarchais, l'épistolier recourt abondamment à la première personne du pluriel

12 Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 1366-1367. Cette lettre a été publiée pour la première fois par Eugène Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres : précis de sa vie et histoire de son esprit, d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1887, p. 82-83.

13 Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, J. Mossy père et fils, 1787, t. 1, p. 475.

pour évoquer leur lutte commune contre les comédiens (« notre entreprise » ; « nous les battons, ou pour mieux dire, vous les battrerez [sic]¹⁴ »).

DU COMIQUE ET DU SÉRIEUX :

LES AMBIVALENCES DE LA PRÉSENCE DE SEDAINE DANS LE THÉÂTRE DE BEAUMARCHAIS

Le Philosophe sans le savoir, qui porte la mention de « comédie » quand il possède aussi les caractéristiques d'un drame intéressant et pathétique, avait été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme par Diderot, qui raconte l'anecdote suivante dans son *Paradoxe sur le comédien* :

Sedaine donne *Le Philosophe sans le savoir*. Je m'intéressais plus vivement que lui au succès de la pièce [...]. *Le Philosophe sans le savoir* chancelle à la première, à la seconde représentation, et j'en suis affligé ; à la troisième il va aux nues, et j'en suis transporté de joie. Le lendemain matin, je me jette dans un fiacre, je cours après Sedaine ; c'était en hiver, il faisait le froid le plus rigoureux ; je vais partout où j'espère le trouver. J'apprends qu'il est au fond du faubourg Saint-Antoine, je m'y fais conduire. Je l'aborde ; je jette mes bras autour de son cou ; la voix me manque, et les larmes me coulent le long des joues. Voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine, immobile et froid, me regarde et me dit : « Ah ! monsieur Diderot, que vous êtes beau ! » Voilà l'observateur et l'homme de génie¹⁵.

Cet engouement narré avec sensibilité met la critique face à une singulière équation, qui peut être résumée en ces termes : Diderot admire Sedaine ; or Beaumarchais admire Diderot ; donc se référer à Sedaine est une manière d'hommage implicite à Diderot.

Aussi Sedaine a-t-il naturellement sa place dans la défense et illustration du drame que constitue l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* qui fait office de préface à *Eugénie*, la première pièce de Beaumarchais donnée à la Comédie-Française. Militante, la référence à Sedaine sert de support à l'affirmation de la pleine légitimité d'un genre nouveau qui a déjà ses succès théâtraux. C'est à ce titre que *Le Philosophe sans le savoir* figure aux côtés de titres de pièces exemplaires, œuvres de Voltaire, Nivelles de La Chaussée et Mme de Graffigny :

[P]lusieurs scènes de *L'Enfant prodigue*, *Nanine* tout entière, *Mélanide*, *Cénie*, *Le Père de famille*, *L'Écossaise*, *Le Philosophe sans le savoir*, ont déjà fait connaître de quelles beautés

14 Voir Gunnar et Mavis von Proschwitz, *Beaumarchais et le Courier de l'Europe*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, t. I, p. 547.

15 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 71-72.

le genre dramatique sérieux est susceptible, et nous ont accoutumés à nous plaire à la peinture touchante d'un malheur domestique, d'autant plus puissante sur nos cœurs qu'il semble nous menacer de plus près¹⁶.

Un peu plus loin dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, c'est encore à l'aide du *Philosophe sans le savoir* que Beaumarchais illustre son propos – à savoir que le drame exige un « style simple, sans fleurs ni guirlandes » et que le spectateur doit être transporté « loin des coulisses », sans percevoir les acteurs derrière les personnages, l'accroissement de l'illusion théâtrale ayant pour corollaire l'intensification des émotions :

C'est dans le salon de Vanderk que j'ai tout à fait perdu de vue Prévile et Brisard, pour ne voir que le bon Antoine et son excellent maître, et m'attendrir véritablement avec eux. [*Vanderk était joué par Brisard et Antoine, son homme de confiance, par Prévile.*] Croyez-vous que cela me fût arrivé de même, s'ils m'eussent récité des vers¹⁷?

Si la pièce de Sedaine est mentionnée, c'est parce qu'elle est parvenue à susciter ce haut degré d'attendrissement, contribuant ainsi à donner au genre dramatique sérieux ses lettres de noblesse. Sedaine est donc salué dans la mesure où il poursuit un but analogue à celui que Beaumarchais s'est fixé : faire triompher le genre sérieux au théâtre. Dans ces deux extraits, la référence à Sedaine revêt donc une valeur d'exemplarité, à condition de prendre le substantif « référence » au sens d'« exemple » ou de « repère », plutôt qu'au sens de « modèle » superlatif et contraignant.

Toutefois, la référence à Sedaine engage un fonctionnement différent suivant les contextes où elle apparaît. Dans le corps même des pièces, les renvois à l'œuvre de Sedaine sont de deux sortes, implicites et explicites, et peuvent s'observer à un double niveau microstructurel et macrostructurel, allant de la simple allusion à la reprise d'un canevas dramatique ou, plus précisément, à la transposition d'une situation comique. Les similitudes entre *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Barbier de Séville* ont ainsi été, à maintes reprises, constatées. Louis de Loménie, au milieu de XIX^e siècle, note scrupuleusement les ressemblances entre les deux pièces :

Probablement aussi l'auteur du *Barbier* a lu avec fruit l'opéra-comique de Sedaine : *On ne s'avise jamais de tout*. Le docteur Tue de Sedaine, médecin, tuteur et amoureux de Lise, est de la même famille que le docteur Bartholo. Lise, avec une ingénuité plus complète que celle de Rosine, n'est pas sans rapport avec la pupille de Bartholo. Dorval, l'amant de Lise, pourrait bien avoir contribué à donner l'idée d'Almaviva. Tous deux emploient, pour

¹⁶ Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 133.

déjouer la jalousie du tuteur, des stratagèmes de même espèce. Si Almaviva se travestit en soldat, puis en musicien, Dorval se déguise en vieux captif venant du Maroc, puis en vieille femme ; il chante en s'accompagnant de la guitare, comme Almaviva. Il y a même dans l'opéra de Sedaine une scène où Dorval, parlant à la duègne qui surveille Lise, emploie pour se faire entendre de celle-ci, des mots habilement détournés qui rappellent la scène entre Almaviva, Rosine et Bartholo au troisième acte du *Barbier*¹⁸.

216 En réalité, d'autres éléments rappellent l'opéra-comique de Sedaine, ne serait-ce que le lieu où se déroule le premier acte (une place publique) ou l'entrée en scène de Dorval (qui ressemble fortement à celle du jeune comte Almaviva, alias Lindor). Mais Louis de Loménie met plus d'ardeur à louer, dans la suite de son développement, l'originalité de la comédie de Beaumarchais et surtout la nouveauté du personnage de Figaro, « qui se détache au milieu de tous les valets de comédie, et qui est bien la propriété exclusive et la création de Beaumarchais¹⁹ ». Il importe en effet au biographe de souligner le caractère inédit de l'entreprise beaumarchaisienne plutôt que d'en nuancer la portée.

Les similitudes entre *La Gageure imprévue* et *Le Mariage de Figaro* sont sans doute encore plus frappantes. La célèbre séquence de l'acte II du *Mariage de Figaro* qui voit Chérubin contraint de s'échapper par la fenêtre pour sauver l'honneur de sa belle marraine, surprise par le comte alors qu'elle folâtrait avec le petit page dans ses appartements, reproduit rigoureusement la situation dramatique centrale de *La Gageure imprévue* : un amant potentiel est caché dans un cabinet dont un mari jaloux veut forcer la porte. Sans doute serait-il maladroit de parler de pastiche étant donné que la corrélation entre les deux pièces n'est pas suivie²⁰. Beaumarchais se contente de transposer l'armature d'une situation dramatique. Au surplus, l'action de *La Gageure imprévue* est empruntée à une nouvelle de Scarron intitulé *La Précaution inutile*, lequel a fourni à Beaumarchais le sous-titre de son *Barbier*. Toujours est-il que les Comédiens-Français ont su tirer profit des affinités entre les deux comédies de Sedaine et de Beaumarchais en donnant le même soir, et à deux reprises, *La Gageure imprévue* avec *Le Barbier de Séville* (le 4 septembre 1775 et le 30 décembre 1776²¹).

18 Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps. Étude sur la société en France au XVIII^e siècle*, Paris, Michel-Lévy frères, 1858, t. I, p. 474-475.

19 *Ibid.*, p. 476.

20 Pour une mise au point sur les notions d'intertextualité et de réécriture, voir l'article d'Anne-Claire Gignoux, « *De l'intertextualité à la réécriture* », *Cahiers de narratologie*, 2006, 13, mis en ligne le 25 septembre 2016 et consulté le 8 mars 2018, et Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, cliché*, Paris, Kimé, 1993, p. 92-100.

21 Autre rapprochement entre *La Gageure imprévue* et *Le Barbier de Séville* : ces deux pièces sont toutes deux choisies pour être jouées par la troupe de comédiens amateurs de Marie-Antoinette.

Les renvois à l'œuvre de Sedaine peuvent s'effectuer d'une manière plus ténue, sous la forme d'allusions fines et légères. Ainsi, lorsque Beaumarchais écrit dans la « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* » qu'il a jeté le quatrième acte de sa comédie « au Diable²² », après avoir exploré toute la riche polysémie de ce terme dans un savoureux passage où il tente de justifier les modifications qu'il a apportées à sa pièce²³, il est permis de penser qu'il s'agit d'un jeu de mots malicieux autour du titre de l'opéra-comique de Sedaine *Le Diable à quatre* (1756)²⁴.

Quant aux reprises de certains airs de Sedaine et Monsigny, elles n'ont pas une fonction exclusivement comique. L'emprunt le plus fameux concerne une chanson à boire, que le comte Almaviva, déguisé en soldat ivre, entonne pour tromper la vigilance de Bartholo, à la scène 13 de l'acte II du *Barbier de Séville* :

LE COMTE – Est-ce que je ne suis pas le médecin des chevaux du régiment? Voilà pourquoi l'on m'a exprès logé chez un confrère.

BARTHOLO – Oser comparer un maréchal!...

LE COMTE

Air: *Vive le vin*

(*Sans chanter*)

Non, docteur, je ne prétends pas

Que notre art obtienne le pas

Sur Hippocrate et sa brigade.

(*En chantant*)

Votre savoir, mon camarade,

Est d'un succès plus général;

Car, s'il n'emporte point le mal,

Il emporte au moins le malade²⁵.

Le comte ajoute ainsi des paroles au timbre de Montauciel, le dragon du *Déserteur* de Sedaine et Monsigny (1769). Dans la version en cinq actes du *Barbier de Séville*,

²² Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 281.

²³ *Ibid.*, p. 281-282. Beaumarchais avait en effet été contraint de réduire sa comédie de cinq à quatre actes suite à l'échec de la première représentation. Dans ce passage de la « Lettre modérée », il détourne nombre d'expressions lexicalisées, comme « aller au diable » ou « faire le diable à quatre ». Voir à ce propos notre article « Beaumarchais et son double : la voix du "diable" », dans Karine Germoni et Christine Silvi (dir.), *Styles, genres, auteurs*. 15, Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy, Paris, PUPS, 2015, p. 114.

²⁴ Sedaine reprend lui-même la traduction d'une pièce anglaise de Robert Dodsley, *The King and The Millor of Mansfield*, traduite sous le titre *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées*. Voir l'article de Jennifer Ruimi dans le présent volume.

²⁵ Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 315.

Figaro, passant en revue ses aventures, évoquait ce personnage de Montauciel, dont il se vantait d'avoir tenu le rôle au théâtre²⁶. En revanche, dans la version définitive de la comédie, l'allusion au personnage disparaît tandis que demeure l'air « Vive le vin », que Montauciel entonne à la scène 17 de l'acte II du *Déserteur*, en réponse à la chanson mélancolique de Bertrand :

Vive le vin, vive l'amour,
Amant et buveur tour à tour :
Je nargue la mélancolie²⁷.

218

Comme le souligne Philip Robinson, cette mélodie du *Déserteur*, que le spectateur du XVIII^e siècle identifiait sans peine, charge la scène du *Barbier de Séville* d'une signification ambivalente, la tirant vers le comique, tout en interrogeant la nature même de ce comique par l'effet de distanciation que produit le phénomène de référencement, qui vient rompre pour quelques instants au moins l'illusion théâtrale²⁸. Alors que cette chanson à boire relève d'un comique farcesque et trivial, elle suscite simultanément chez le spectateur un plaisir de la reconnaissance, plaisir allègre de retrouver Sedaine et Monsigny en assistant à une représentation de Beaumarchais. Mais il y a autre chose : transposé dans un contexte puissamment comique, cet air à la mode redouble la provocation contre Bartholo qui se veut le garant des traditions, comme naguère l'Alceste de Molière. Néanmoins, la gaieté de la situation n'enlève pas toute trace de pathétique à cette mélodie que le Montauciel du *Déserteur* ne fredonne que pour distraire Bertrand, le cousin d'Alexis, condamné pour désertion²⁹. Comme s'il venait ternir la scène d'une fugitive inquiétude, le sort d'Alexis introduit une dissonance à peine perceptible au sein du comique. Par conséquent, le recours à ce timbre tiré d'un drame sombre, à l'esthétique mêlée, faisant coexister le pathétique et le comique, invite en creux le spectateur à s'interroger sur la signification d'un tel emprunt.

26 Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. d'Heylli et Marescot, t. II, p. 176.

27 Michel-Jean Sedaine, *Le Déserteur*, Paris, Veuve Duchesne, 1769, p. 37.

28 Philip Robinson, *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 42. Robinson suggère également que l'usage d'une chanson bien connue du public permettait de « faire passer le spectacle de l'ivresse du peuple sur la scène de la Comédie-Française ». Dans cette perspective, il fait remarquer que les deux chansons prises en charge par le comte dans *Le Barbier de Séville* participent du déguisement du personnage en bachelier ou en soldat ivre. La Comédie-Française n'aurait pu tolérer la présence d'un aristocrate ridiculement ivre sur scène.

29 Un autre passage du *Barbier de Séville* fait d'ailleurs écho à cette scène du *Déserteur*, lorsque Bartholo, reproche à Almaviva, déguisé en bachelier, de ne chanter que des airs tristes à sa pupille et entonne une vieille chanson, tout aussi ridicule que celle que Montauciel oppose à Bertrand (III, 5).

Sans doute est-il habituel d'introduire dans une pièce de théâtre des couplets à la mode. Il y a encore, dans *Le Barbier de Séville*, un emprunt à l'opéra-comique *Le Maître en droit*, de Monsigny et Lemonnier, et dans *Le Mariage de Figaro* (acte II, scène 6), une allusion à un air de *L'Infante de Zamora* de Framery et Paisiello (« Tournez-vous donc envers ici / Jean de Lyra mon bel ami³⁰. ») De telles reprises ne sont pas nécessairement parodiques, pas plus qu'elles ne constituent des hommages indirects à tel ou tel auteur. À l'instar des traits d'esprit et des épigrammes, les chansons circulent facilement parmi le public de l'époque parce qu'elles constituent des unités autonomes, détachables et susceptibles d'être réinvesties dans d'autres contextes. Or Beaumarchais sait admirablement se réapproprier les airs les plus connus, suivant une logique opportuniste, qui repose sur l'idée que la réussite appelle la réussite. À ce titre, le recours à Sedaine représente indéniablement un gage de succès. Au reste, l'habileté de Beaumarchais à incorporer dans son théâtre les derniers succès met en évidence les ressorts d'une dramaturgie qui repose principalement sur la connivence avec le public. Tous ces échos impliquent un rôle actif de la part d'un public invité à mobiliser sa culture littéraire et musicale. En d'autres termes, ils sont l'expression d'une dramaturgie résolument ouverte qui favorise le jeu allusif.

Cet usage ludique de la référence à Sedaine n'est possible que dans la mesure où ce dernier possède un statut foncièrement différent de celui de Molière par exemple, lequel représente un modèle académique et institutionnel qu'aucun auteur dramatique ne saurait ignorer en cette seconde moitié du XVIII^e siècle. Significativement, lorsque les critiques se livrent à des comparaisons littéraires, le parallèle entre Molière et Beaumarchais ne se fait jamais à l'avantage du second. Il en est de même pour Sedaine. Après une représentation du *Roi et le fermier*, le rédacteur de la *Correspondance littéraire* note ainsi : « Si M. Sedaine savait écrire, il ferait revivre la comédie de Molière³¹. » Figure d'autorité, Molière est fréquemment cité en exemple par les critiques les plus hostiles au genre dramatique sérieux. À en croire les détracteurs de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* ou *Le Mariage de Figaro* ne seraient que des avatars pervertis des comédies moliéresques³². Il n'est donc guère surprenant que Beaumarchais veuille se mesurer au grand homme lorsqu'il conçoit sa *Mère coupable* comme un *Autre*

30 Voir Beaumarchais, *Œuvres*, éd. cit., p. 409.

31 Friedrich Melchior von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc., op. cit., t. V, p. 191.

32 En réalité, détracteurs et défenseurs de Beaumarchais, les uns garants d'une certaine tradition comique, les autres « modernes » et novateurs, se querellent avec des arguments symétriques, chacun des deux camps cherchant à annexer Molière.

Tartuffe, si bien que le drame qui clôt le « roman de la famille Almaviva » apparaît davantage comme une variation sur *Le Tartuffe* de Molière, c'est-à-dire une version nouvelle, moderne et actualisée d'une comédie ancienne, que comme une imitation ou un hommage visant à célébrer le premier auteur comique français. Loin d'être conventionnelle et académique, la référence à Sedaine procède au contraire d'un geste d'appropriation singulier et personnel : il ne s'agit pour Beaumarchais ni de parodier Sedaine ni de rivaliser avec celui-ci, mais de combattre, avec son concours, en faveur du genre nouveau. Les emprunts à Sedaine ne sont pas seulement l'expression d'un jeu allusif comique, mais illustrent aussi le mélange du pathétique et du comique, caractéristique du genre dramatique sérieux.

220 Que Beaumarchais choisisse de faire référence à Sedaine par goût ou par opportunisme, il en va toujours de la promotion d'une esthétique nouvelle et de la défense du drame, que seuls les succès théâtraux peuvent légitimer. Dès lors, il serait inexact de vouloir faire de Beaumarchais un imitateur de Sedaine. Les liens que Beaumarchais tisse avec Sedaine ne sont guère comparables à la relation verticale qui l'associe, bon gré, mal gré, à Molière. Celle qui unit Beaumarchais à Sedaine relève d'une collaboration, non d'une filiation : Sedaine est un associé, un collaborateur, un auxiliaire appelé en renfort pour continuer sur un terrain esthétique la bataille de la modernité que tous deux mènent sur le plan juridique, la défense du drame venant redoubler le combat, tout aussi novateur, en faveur des droits des auteurs dramatiques. Les rapports entre les deux hommes sont ceux de deux cousins ou, pour reprendre le titre d'un drame de Beaumarchais, de « deux amis » ou, plus justement encore, de « deux collègues en littérature ». Ainsi, ce n'est que par la prise en compte des ambitions esthétiques qui, sa vie durant, ont animé Beaumarchais que l'on pourra donner sa pleine mesure à cette belle expression³³.

33 S'agissant de la « passion » de Beaumarchais pour le drame, voir les ouvrages de Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la Passion du drame*, Paris, PUF, 1994, et de Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre complet*, éd. Georges d'Heylli, Fernand de Maescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869-1871.
- , *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Sabine Chahouche, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.
- GRIMM, Friedrich Melchior von *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882.
- SEDAINE, Michel-Jean, *Le Déserteur*, Paris, Veuve Duchesne, 1769.

Études

- BROWN, Gregory, *A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia UP, 2005.
- , *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775-1793: Beaumarchais, the Société des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- DIDIER, Béatrice, *Beaumarchais ou la Passion du drame*, Paris, PUF, 1994.
- GOLDZINK, Jean, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- LINTILHAC, Eugène, *Beaumarchais et ses œuvres : précis de sa vie et histoire de son esprit, d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1887.
- LOMÉNIE, Louis de, *Beaumarchais et son temps. Étude sur la société en France au XVIII^e siècle*, Paris, Michel-Lévy frères, 1858, 2 vol.
- MORTIER, Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- PERRAS, Jean-Alexandre, « L'autre du génie : valeurs et usages du bizarre », *Littérature*, n° 169, mars 2013, p. 43-57.
- PROSCHWITZ, Gunnar et Mavis von, *Beaumarchais et le Courrier de l'Europe*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, 2 vol.
- ROBINSON, Philip, *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- SANJUAN, Agathe, « Parcours des registres journaliers – La rentabilité des représentations en 1741-1742 », <https://www.cfregisters.org>, mis en ligne en octobre 2014.

- YVERNAULT, Virginie, « Beaumarchais et son double : la voix du “diable” », dans Karine Germoni et Christine Silvi (dir.), *Styles, genres, auteurs. 15, Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy*, Paris, PUPS, 2015.
- , *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Hermann, 2020.

Virginie Yvernault est maître de conférences à Sorbonne Université. Spécialiste de littérature française du XVIII^e siècle, elle est l'auteur d'un ouvrage consacré à Beaumarchais, paru chez Hermann en 2020 : *Figaromania. Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIII^e-XIX^e siècle)*.

Résumé : Cet article étudie la relation entre Beaumarchais et Sedaine à travers les diverses modalités de la présence de Sedaine dans l'œuvre de son « collègue en littérature », qu'il s'agisse de vagues réminiscences, d'allusions transparentes, de citations explicites ou bien de reprises de situations dramatiques particulières. Que Beaumarchais choisisse de faire référence à Sedaine par goût ou par opportunisme, il en va toujours de la promotion d'une esthétique nouvelle et de la défense du drame. Dès lors, il serait inexact de vouloir faire de Beaumarchais un imitateur de Sedaine. Les liens que tissent les deux hommes relèvent d'une collaboration, non d'une filiation. Sedaine est un associé, un collaborateur, un auxiliaire appelé en renfort pour continuer sur un terrain esthétique la bataille de la modernité que tous deux mènent sur le plan juridique, la défense du drame venant redoubler le combat, tout aussi novateur, en faveur des droits des auteurs dramatiques.

Mots-clés : Sedaine ; Beaumarchais ; Molière ; opéra-comique ; comédie du XVIII^e siècle ; drame ; genre dramatique sérieux ; histoire et esthétique du théâtre ; intertextualité ; adaptation ; imitation ; transposition

Abstract: This chapter aims to reevaluate the relationship between Sedaine and Beaumarchais through the different ways Sedaine is mentioned in Beaumarchais' work (references, quotations, borrowings, allusions, imitations...). Guided either by choice or by opportunism, Beaumarchais intends to promote a new aesthetics as well as to defend the "genre dramatique sérieux". As a consequence, it would be incorrect to pretend Beaumarchais is one of Sedaine's imitators. Their relationship is similar to a collaboration, not a "filiation". Beaumarchais didn't see Sedaine as a model, but as a "colleague" and a partner to continue on an aesthetic level the legal battle they both were fighting for the status of playwrights.

Keywords: Sedaine; Beaumarchais; Molière; Opéra-comique; 18th century Comedy; Drama; Serious dramatic genre; Theater History and Aesthetics; Intertextuality; Adaptation; imitation; transposition

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.