



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

IV Teulon Lardic – 979-10-231-1600-7

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Le présent ouvrage est le fruit d'une collaboration entre spécialistes du théâtre, musicologues et historiens de l'art. Il jette un éclairage inédit et pluridisciplinaire sur Michel-Jean Sedaine (1719-1797), acteur essentiel du renouvellement dramatique de la seconde moitié du XVIII^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

QUATRIÈME PARTIE

Rayonnement et postérité

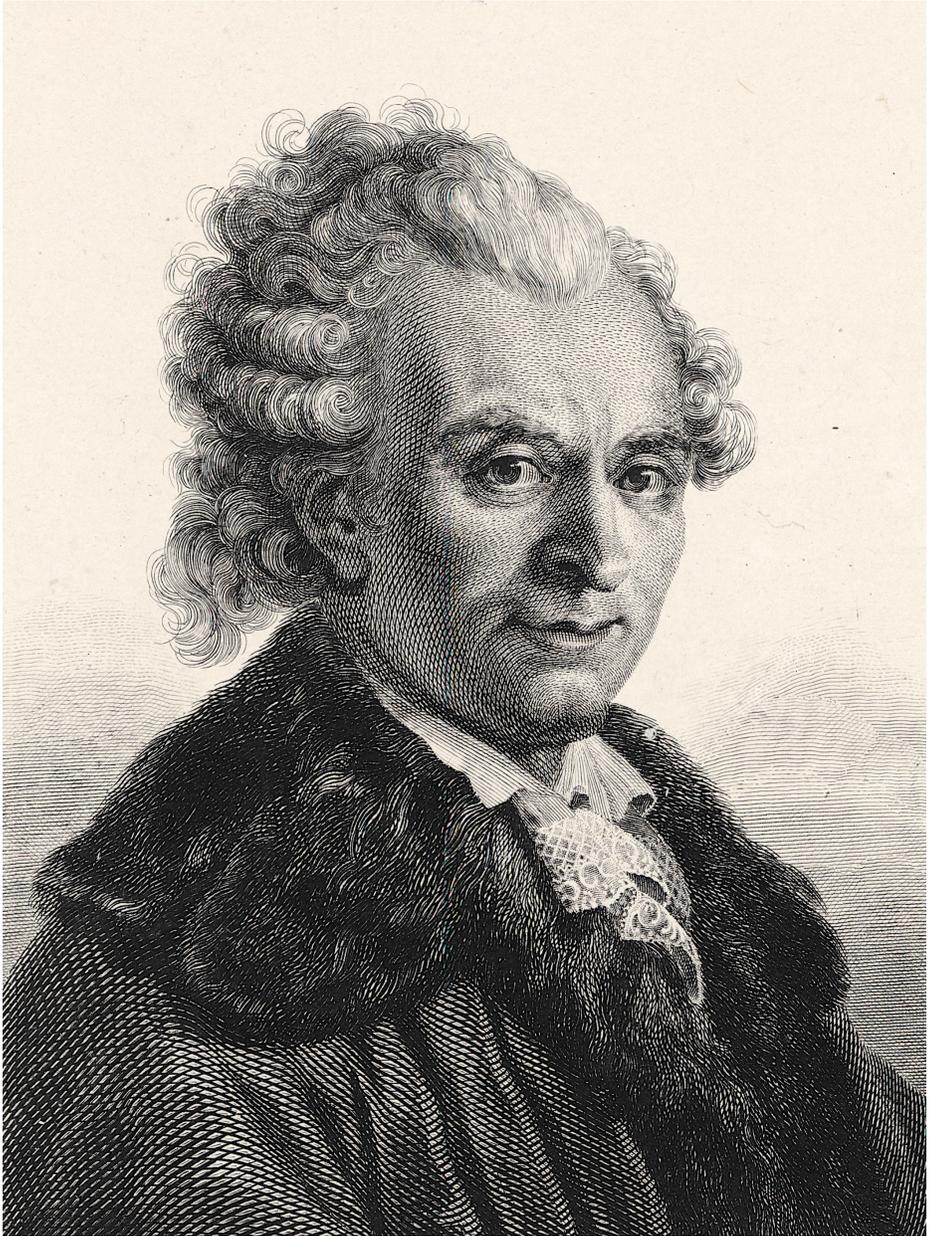
AVATARS DES OPÉRAS-COMIQUES DE SEDAINÉ AU TEMPS DE LA SECONDE SALLE FAVART (1840-1887)

Sabine Teulon Lardic

Après une représentation au Théâtre-Français en 1876, George Sand confie son admiration pour Sedaine à Flaubert : « L'un de mes papas bien-aimés [...], Sedaine, n'est pas un écrivain [...] quoiqu'il s'en faille de bien peu ; mais c'est un homme, c'est un cœur et des entrailles¹. » La circulation de ses comédies et de ses opéras-comiques est toujours d'actualité, bien que moins intense depuis le siècle des Lumières. Listée dans une précédente étude², la survivance d'opéras dix-huitiémistes fait la part belle au librettiste Sedaine durant le demi-siècle de la seconde salle Favart, soit de 1840 à 1887 (fig. 1). Sa présence s'affirme également *in vivo* puisque son buste en marbre en orne le foyer depuis 1852 tandis que son nom est gravé en décor de salle³.

L'actualité éditoriale n'est pas en reste : ses *Œuvres choisies* paraissent en 1860, deux éditions de son théâtre⁴ entretiennent ensuite sa fortune sous la III^e République. Durant cette période, six opéras-comiques sur ses livrets sont représentés sur les scènes parisiennes. Le **tableau 1** les recense, en omettant toutefois les quatre représentations d'*On ne s'avise jamais de tout* tentées en 1842⁵.

- 1 George Sand, Lettre du 9 mars 1876, dans *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 526. Sand vient de présenter sa comédie *Le Mariage de Victorine*, projection dramatique faisant suite au *Philosophe sans le savoir* de Sedaine.
- 2 Sabine Teulon Lardic, « Du lieu à la programmation : une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 347-385.
- 3 Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1840-1860)*, Paris, Flammarion, 1892, p. 240, 297.
- 4 Michel-Jean Sedaine, *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1860 ; *Théâtre*, éd. Georges d'Heylli, Paris, Librairie générale, 1877 ; *Théâtre de Sedaine*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier frères, [1878].
- 5 Albert Soubies, Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1840-1860)*, op. cit., p. 97.



1. *Sedaine*, lithographie d'Auguste Villerey d'après Méhu (ca 1810-1830), inspirée de la gravure de Pierre-Charles Levesque, d'après Jacques-Louis David⁶, Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

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

Tableau 1: Reprises d'opéras-comiques de Sedaine à Paris (1840-1893)⁷

Titre (nombre d'actes) Compositeur / genre / Lieu de création (date)	Année(s) de reprise : théâtre (nombre de représentations)	Adaptation du livret / adaptation musicale / genre (nombre d'actes)
<i>Richard Cœur de lion</i> (3) A. E. M. Grétry / comédie mise en musique / Favart I (1784)	1841-1856 : Favart II (271) 1856-1868 : Théâtre-Lyrique (302) 1864-1865 : Athénée musical 1873-1893 : Favart II (327)	P. Foucher / A. Adam / opéra-comique (3) <i>Idem</i> ? ? / A. Bazille / <i>idem</i>
<i>Le Déserteur</i> (3) P.-A. Monsigny / drame mêlé de musique / Comédie-Italienne (1769)	1843-1860 : Favart II (190) 1867-1873 : Fantaisies-Parisiennes 1877-1892 : Favart II (69) 1893 : Favart II	? / A. Adam / opéra-comique (3 actes, 4 tabl.) ? / A. Adam / <i>idem</i> ? / A. Adam / <i>idem</i> ? / V. d'Indy
<i>Félix ou l'Enfant trouvé</i> (3) P.-A. Monsigny / comédie mêlée d'ariettes / Fontainebleau (1777)	1847 : Opéra-National	? / A. Adam
<i>Le Diable à quatre</i> (3), version 1756, Foire Saint-Laurent; J.-P. Solié (version 1809, T. Feydeau, livret remanié par Creuzé de Lesser)	1845 : Th. du Vaudeville 1853 : Favart II 1853-1854 : Théâtre-Lyrique (23)	Jaime et M. Delaporte / vaudeville-féerie (3) ? / A. Adam
<i>Rose et Colas</i> (1) P.-A. Monsigny / comédie mêlée d'ariettes / Comédie-Italienne (1764)	1862-1868 : Favart II (135)	? / F.-A. Gevaert / opéra-comique (1)
<i>Les Sabots</i> (1) E. Duni / opéra-comique mêlé d'ariettes / Comédie-Italienne (1768)	1866 : Favart II (14)	F. Poise / opéra-comique (1)

Contrairement à celle de ses comédies, la reprise de son théâtre lyrique s'opère avec des remaniements censés les adapter au goût du jour, celui de Scribe et de ses successeurs. Un agent de l'une de ces reprises nous éclaire sur la perception contemporaine :

Le Déserteur, cet opéra que l'on regarde à juste titre comme le chef d'œuvre de Monsigny, et qui est aussi celui de Sedaine en ce genre. Cependant, malgré l'intérêt du sujet, on fut loin de rendre une justice complète à l'auteur du poème [...]. Le style est effectivement un peu naïf, mais aussi plein de naturel. [...] Cet écrivain possédait au plus haut degré l'art de faire naître des *situations*, comme on dit en jargon de théâtre, et c'est là l'essentiel pour les pièces destinées à être mises en musique⁸.

7 Sources : Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages – 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894 ; Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, Paris, J. Lecuir, 1877 ; Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris : répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

8 Adolphe Adam, « Monsigny », dans *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 124-126.

Nous proposons de faire le point sur cette survivance de Sedaine, puis d'interroger deux de ses œuvres pour évaluer la nature des remaniements avant de sonder la réception de ce corpus. C'est en s'adossant aux sources – livrets, partitions, historiographies, chroniques – et aux récentes études consacrées à l'opéra-comique du XVIII^e siècle⁹ que nous examinons cet aspect de l'histoire culturelle, définie par Pascal Ory comme une histoire de la circulation et de la mise en relation¹⁰.

SEDAINE ET LE FONDS DIX-HUITIÉMISTE SUR LA SCÈNE APRÈS 1840

Après un préalable, il convient de contextualiser cette survivance du fonds ancien. Celle-ci demeure un axe modeste de programmation à Paris : encore prégnante sous le Consulat et l'Empire¹¹, elle s'étiolle ensuite. De 1825 à 1830, onze représentations du *Déserteur*, six de *Richard Cœur de lion* et une seule pour *Félix*¹² maintiennent le dramaturge à l'Opéra-Comique. Après 1840, elle est dynamisée sous les directions successives de Crosnier, Leuven, Perrin, mais également d'Adam et de Mirecour à l'Opéra-National, de Carvalho enfin au Théâtre-Lyrique. Après les décrets de 1864, Louis Martinet intègre également un pan du fonds ancien européen aux Fantaisies-Parisiennes. En outre, elle est en partie répercutée dans les théâtres de département. À côté de créations prisées, d'Auber à Massenet, cette programmation distingue le genre opéra-comique de l'Opéra, qui, lui, a évacué les œuvres de Lully et Quinault au bénéfice du « grand opéra ». En 1866, *La France musicale* se félicite de cette politique ménageant création et mémoire :

314

9 David Charlton, s. v. « *Richard Cœur-de-lion* », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmilan, 1998, t. 3, p. 1314; *id.*, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986; David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000; Raphaëlle Legrand, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 179-212; *ead.*, « Risquer un genre nouveau en musique » : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797, op. cit.*, p. 119-145; Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Voir également Karin Pendle, « Opéra-Comique as Literature: The Spread of French Styles in Europe ca. 1760 to the Revolution », dans Philippe Vendrix (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 229-250; Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford/New York, Oxford UP, 2005.

10 Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011, p. 16.

11 Notamment les 177 représentations de *Richard Cœur de lion* et les 139 de *Félix, ou l'Enfant trouvé* entre 1801 et 1814. Voir Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France*, Metz, Éditions Serpenoise, 1995, p. 56-57.

12 Albert Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages, op. cit.*

L'Opéra-Comique est un théâtre heureux entre tous. Un répertoire inépuisable, et qu'il peut sans cesse varier, le met à l'abri de ces longs chômages de succès, qui sont le plus souvent une cause de ruine pour les autres théâtres de Paris. Qu'un ouvrage nouveau vienne à trahir les espérances de la direction, elle n'a [...] qu'à ouvrir ses cartons pour y trouver un chef d'œuvre : ce n'est que l'embarras du choix¹³.

La mention de « ruine » attire notre attention sur le gain économique : ni droits d'auteur ni droits de compositeur à acquitter comme l'exprime ironiquement Théophile Gautier : « Imaginez par exemple Sedaine paraissant à la Comédie-Française, ou Marsollier à l'Opéra-Comique, et réclamant leur arriéré depuis la Révolution ; quel cauchemar pour MM. les sociétaires ! Quel rêve pour M. Crosnier ! C'est à frémir, c'est à pouffer de rire¹⁴. »

Néanmoins, cette survivance ne paraît pas uniquement opportuniste : lorsqu'une œuvre « néo-classique » est associée à un opéra dix-huitiémiste, on observe en effet une parenté stylistique entre les deux pièces. En 1880 par exemple, *L'Amour médecin* de F. Poise (création revisitant la comédie-ballet de Molière et Lully) est associé à la reprise de l'œuvre emblématique de Sedaine et Grétry. Celle-ci sert encore de début à l'emploi de baryton Martin : « Avant *L'Amour médecin*, on donnait *Richard Cœur de lion* en lever de rideau. L'admirable chef d'œuvre de Grétry servait de début à M. Carroul dans le rôle de Blondel¹⁵. »

En sélectionnant six œuvres de Sedaine, les programmeurs s'adosent en effet aux deux gloires musicales du genre, Grétry et Monsigny, auxquelles l'activité d'Adam est loin d'être étrangère. Il ré-instrumente en effet quatre de ces œuvres tandis que Gevaert et Poise en remanient une seule chacun (voir le **tableau 1**). Dans sa correspondance, Adam évoque la demande du roi-Égalité (Louis-Philippe avait été élève de Monsigny dans sa jeunesse) qui aurait préludé à cette activité semi-privée¹⁶, avant qu'elle ne devienne publique :

Je ne sais si je t'ai dit qu'à des moments perdus je m'étais amusé à réinstrumenter la charmante partition de Grétry, *Richard Cœur de lion*, qui ne pêche que par la pauvreté des accompagnements. Je n'avais fait ce travail que pour moi et je ne songeais pas à le

13 Marie Escudier, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *La France musicale*, 8 juillet 1866.

14 Théophile Gautier, *La Presse*, 19 octobre 1842, repris dans *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2012, t. 3, p. 571-573.

15 Léon Kerst, « *L'Amour médecin* », [1880], dans dossier d'œuvres *L'Amour médecin*, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

16 En couverture, la partition comporte la note : « Seule édition conforme à la représentation qui a d'abord eu lieu devant Leurs Majestés, sur le théâtre du palais de Saint-Cloud, le samedi 28 octobre 1843 ». Voir Monsigny/Adam, *Le Déserteur, opéra-comique en trois actes. Paroles de Sedaine [...]. Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam*, Paris, Heugel, [1843].

donner au public ; mais les directeurs de l'Opéra-Comique, ayant songé à remonter l'opéra de Grétry [...], m'ont demandé de les faire profiter du résultat de mon travail et on a fait un essai de mon arrangement. Il a eu un plein succès [...], car tu ne peux te faire une idée de l'effet que produisent ces puissantes mélodies soutenues par une harmonie pleine et une entente orchestrale en rapport avec nos goûts actuels¹⁷.



2. Auguste Belin, frontispice de *Richard Cœur de lion*, Paris, Calmann Levy, s.d., Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

Cette domination des compositeurs, *via* Sedaine, s'exerce selon trois critères. *Primo*, la quantité des reprises est l'indice d'une recette optimale, et donc d'une affluence témoignant du goût des publics. En particulier *Richard Cœur de lion* et *Le Déserteur*, phares de ce courant, comptent respectivement 271 et 190 reprises, lors de la première vague de résurgence à Favart (1841-1860). Relevons un changement significatif lorsque le « drame avec musique » du *Déserteur* rejoint le giron de la salle Favart : il glisse vers l'appellation normalisée d'« opéra-comique ». Cette programmation doit probablement être lucrative puisque le Théâtre-Lyrique s'empare de *Richard* pour 302 représentations

¹⁷ Adolphe Adam, « Paris, le 12 juin 1841 », dans *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, éd. Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996, p. 97.

(1856-1868)¹⁸ entre les deux vagues impulsées au Théâtre Favart. Notons que ces statistiques tendent à éclipser les 86 occurrences du *Philosophe sans le savoir* au Théâtre-Français¹⁹ sur une plus large période. Ce phénomène génère des rééditions permanentes des livrets et partitions, y compris dans la collection populaire du *Théâtre illustré*. Pour chaque *opus* de celle-ci, une gravure en frontispice élit un *momentum* de l'intrigue, tel le style troubadour, devenu entre-temps si prisé, de *Richard* (fig. 2).

Secundo, cette survivance est démultipliée par la sédimentation temporelle des reprises, aspect commenté plus haut (voir le **tableau 1**), qui génère quantité d'arrangements sur *Richard Cœur de lion*, de la fantaisie au pas redoublé. En France, comme dans toute l'Europe, l'empreinte de ces œuvres phares²⁰ leur offre une présence non négligeable à côté des *Faust*, *Mignon* ou *Carmen*. Encore faut-il s'attarder sur la frontière poreuse séparant les reprises des créations hypertextuelles que l'on peut déceler dans la fortune du *Diable à quatre* sur les scènes parisiennes. En 1809, la création du *Diable à quatre, ou la Femme acariâtre* de Solié²¹ est un remaniement du premier *opus* de Sedaine, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose* (1756²²). Creuzé de Lesser, nouveau librettiste, y rend hommage à son *alter ego* en mettant à distance un passé perçu comme révolu, celui d'avant 1789 : « D'où vient donc que sur la scène, / Sans trop d'élégants atours, / Le bon l'excellent Sedaine / Au public plaira toujours ? / C'est que, sans pompe fleurie, / Plein de comique et de sens, / Il avait la bonhomie, / La gaieté du bon vieux temps²³. » Après son arrangement en pantomime par Debureau, qui précède le vaudeville-féerie au Théâtre du Vaudeville (1845) et la comédie au Théâtre des Variétés²⁴, l'œuvre est revisitée par les scénaristes du ballet d'Adam à l'Opéra²⁵. Huit ans plus tard, l'opéra-comique de

18 Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, op. cit., p. 40-41.

19 Albert Soubies, *La Comédie-Française depuis l'époque romantique. 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1895, p. 56.

20 Voir dans le présent volume l'article d'[Herbert Schneider](#).

21 « Cet opéra-comique, un des premiers ouvrages de Sedaine, n'est pas le meilleur, mais c'est incontestablement le plus gai. En s'y permettant des changements, [...] on a conservé avec scrupule tout ce qui, dans cette pièce, a paru susceptible de quelque effet. Dans ce travail on a appris à apprécier encore plus ce grand architecte théâtral, dont les moindres productions sont souvent empreintes d'un talent si vrai, et que, malgré ses défauts, tout auteur dramatique doit estimer. » (Michel-Jean Sedaine, Auguste Creuzé de Lesser, *Le Diable à quatre, ou la Femme acariâtre. Opéra-comique en trois actes de Sedaine musique de Solié, [...] remis avec des changements jeudi 30 novembre 1809*, Paris, Barba, 1817, p. 4.)

22 Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, op. cit., p. 221.

23 Michel-Jean Sedaine, Auguste Creuzé de Lesser, *Le Diable à quatre*, op. cit., acte III, vaudeville final, p. 68.

24 En octobre 1845, *Le Diable à quatre*, comédie de Leuven, Brunswick et Siraudin. « On ne se rappelait même plus le nom de Sedaine », affirme l'éditeur à propos de cette représentation. Voir Louis Moland, Introduction au *Théâtre de Sedaine*, op. cit., p. xxv.

25 Nerval en fournit la source shakespearienne : « Sedaine ignorait peut-être que ce sujet appartenait primitivement à Shakespeare, qui l'avait traité sous le titre *La Méchante Femme mise à la raison*.

Solié est à son tour ré-instrumenté par Adam (1853) pour la salle Favart, puis capté par le Théâtre-Lyrique²⁶. Ce recyclage fructueux d'une comédie de Sedaine atteste le dynamisme de pratiques intertextuelles peu regardantes à l'égard d'un scénario que l'on peut aujourd'hui qualifier de misogyne.

Tertio, la densité du fonds ancien s'élargit à la faveur de contingences, telle l'ouverture de l'Opéra-National, où Adam produit en 1848 *Félix ou l'Enfant trouvé* de Sedaine et Monsigny (1777), dont la satire sociale se trouve en phase avec les prémisses révolutionnaires. Plus tard, l'Opéra-Comique tente la programmation de quatre opéras tombés en désuétude, dont *Rose et Colas* de Sedaine/Monsigny (1764), délaissé depuis 1801. Ces résurrections impatientent Berlioz :

M. Perrin trouve qu'il a assez fait pour le vieil art en ressuscitant *Rose et Colas*, *La Servante maîtresse*, *Deux Mots* et *Zémire et Azor*. Franchement nous sommes de son avis ; il ne faut pas pousser les jeunes musiciens français et le public lui-même à venir danser une farandole autour du théâtre de l'Opéra-Comique en chantant une parodie de la célèbre chanson de Béranger : *Les Vieux, les vieux / Sont des gens heureux / Ils s'aiment entr'eux, / Vivent les vieux*²⁷ !

En mars 1876, la résurgence de Sedaine tire profit du rapprochement des institutions Opéra-Comique et Théâtre-Français sous la direction du même Perrin. Ce dernier organise une représentation « extraordinaire » articulée autour du dramaturge. Elle juxtapose les deux premiers actes de *Richard Cœur de lion* et la comédie *Le Philosophe* : « C'était consacrer en quelque sorte officiellement l'union provisoire de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique²⁸. » L'évènement ne réside pas seulement dans le chassé-croisé des comédiens et chanteurs sur la même scène, renouant avec les usages du premier Opéra-Comique (1762), mais dans le concept culturel qui consiste à mutualiser un spectacle vivant et une conférence en écho :

Pour ramener le public et le succès dans la Maison de Boieldieu [...] et pour accomplir en si peu de temps cette régénération, ne croyez pas que M. Perrin ait déniché la perle rare des ténors ou le phœnix des compositeurs, qu'il ait rajeuni le personnel antique du théâtre, qu'il ait engagé une *prima donna*, une Dugazon charmante, [...] M. Perrin

Cependant il donne lui-même sa pièce comme imitée de l'anglais, sans plus d'explication. » (Gérard de Nerval, « *Le Diable à quatre* », *La Presse*, 4 août 1845, repris dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1989, p. 975.)

²⁶ Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, op. cit., p. 29.

²⁷ Hector Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 27 septembre 1862.

²⁸ Représentation du 15 mars 1876 (Soubies et Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1860-1887)*, Paris, Flammarion, 1883, p. 218).

a trouvé un moyen beaucoup plus simple pour relever le théâtre de M. du Locle, et le mettre à l'abri de l'adversité : il a prié M. Sarcey d'y faire une conférence. Car il n'y a pas à dire, cette conférence était l'unique attrait de la soirée. *Richard Cœur de lion* se joue depuis longtemps devant des salles médiocres et *Le Philosophe sans le savoir* fait peu d'argent au Français. Mais Sarcey venant parler de Sedaine [...] voilà la curiosité, voilà la recette²⁹.

Derrière cette stratégie, le didactisme tertio-républicain semble sous-jacent. Après la défaite de Sedan, il s'agit de construire le récit d'une histoire théâtrale française à l'usage des citoyens. Le spirituel chroniqueur des *Soirées parisiennes* se moque de Sarcey, le critique le plus influent du (*T*)*temps* :

Un jour, a dit M. Sarcey, on a fait l'opéra-comique avec la comédie à ariettes. Vous connaissiez le théâtre de la Foire, moins bien que moi, mais enfin vous le connaissiez. Ce n'était pas la Comédie-Française, la Comédie-Française n'était pas l'Opéra-Comique, mais la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, c'était les Italiens. Sedaine est le fondateur de l'Opéra-Comique. C'était un grand homme. [...] Eh bien, Messieurs, c'est Sedaine qui a inventé le drame bourgeois pour être agréable à Diderot. [...] Diderot était un grand écrivain. Molière aussi était un grand écrivain, il savait développer la situation. Et pour faire du théâtre, il faut savoir développer la situation. [...] Sedaine n'aimait pas l'idéal. Comparez Victorine aux jeunes filles d'*Il ne faut jurer de rien* ou d'*On ne badine pas avec l'amour*. [...] Voilà pourquoi, Messieurs, les mères conduisent leurs filles à l'Opéra-Comique³⁰!

Cette généalogie d'une dramaturgie française ne laisse pas de nous étonner : Molière, Diderot, Sedaine, aboutissant à la bienséante fréquentation de la seconde salle Favart, plutôt qu'au théâtre de Musset... Sur un ton plus sérieux que le soiriste, Noël et Stoullig livrent quelques clés de la conférence : « Les procédés de l'auteur du *Philosophe sans le savoir* [...] étaient tous contenus dans une faculté particulière, dans un don avec lequel Sedaine était né ; l'instinct théâtral. Pour qu'il n'y ait pas de méprise sur le mérite relatif de cet agréable génie [...], M. Sarcey a signalé avec une rare justesse le grand côté par lequel Sedaine avait réussi au théâtre³¹. »

29 Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes par un monsieur de l'orchestre*. 1876, Paris, E. Dentu, 1877, p. 106.

30 *Ibid.*, p. 107-108.

31 Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*. 1876, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 190.

En dépit des efforts de diffusion et de médiation, l'essoufflement de l'ancien répertoire se mesure à la décroissance des reprises et du faisceau des opéras après 1880. Pour exemple, la seconde vague de programmation du *Déserteur* (tableau 1) dévoile une courbe ascendante jusqu'en 1879, qui décroît ensuite inexorablement. Tandis que le musicographe Pougin publie ses études sur l'opéra-comique des Lumières³², Sedaine et Monsigny deviennent des objets de mémoire nationale lorsqu'une gravure de *Rose et Colas*, présentée à l'Exposition universelle de 1889, évoque feu la Comédie-Italienne³³. Cet aspect patrimonial se prolonge avec un article de Curzon, consacré à un inédit des mêmes auteurs, *Philémon et Baucis*³⁴. Face au glissement contemporain de l'opéra vers le registre pathétique et la complexité harmonique, l'ancien fonds deviendrait un objet muséal plutôt que scénique. Cependant, certains témoignent de leur nostalgie : « Que le drame lyrique nous a menés loin de l'ancien opéra-comique ! Il y a comme une protestation muette de Sedaine et de Grétry dans les plis de ce rideau de scène qui tombe mélancoliquement après chaque acte³⁵. »

REMANIEMENT DE *RICHARD CŒUR DE LION* ET DES *SABOTS*

Lorsque *Camille* de Dalayrac paraît sans remaniement, la plupart des autres œuvres anciennes subissent, elles, un arrangement pour paraître face aux spectateurs familiers de Labiche, aux auditeurs côtoyant l'opéra d'Auber à Massenet. Il convient de préciser qu'un comité de lecture préside à ces choix à l'Opéra-Comique³⁶. Deux de ses membres – Adam et Gevaert, futurs arrangeurs – y sont donc juges et parties...

Notre sélection de deux opéras si dissemblables par leur proportion, leur registre et leur postérité peut sembler étrange. Nous postulons que l'étude comparée d'une œuvre phare avec un lever de rideau peut éclairer ces nouvelles médiations par les convergences, divergences, voire interférences qu'elle révèle. L'un, *Richard Cœur de lion*, est devenu l'opéra emblématique des Lumières depuis sa création qui avait valu l'accession du dramaturge à l'Académie française. Fleuron de la diffusion

32 L'historiographe crédite le librettiste de *Rose et Colas* de rédiger en avant-propos une « poétique du livret d'opéra-comique et l'on va voir avec quelle intelligence il envisage le travail [...] du librettiste en particulier et les conditions que celui-ci doit s'imposer par rapport à la musique. » (Arthur Pougin, *Monsigny et son temps. L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne*, Paris, Fischbacher, 1908, p. 93.)

33 Arthur Pougin, *Le Théâtre à l'exposition universelle de 1889. Notes et descriptions. Histoire et souvenirs*, Paris, Fischbacher, 1890, p. 60.

34 Henri de Curzon, « Autour de l'ancien opéra. Un opéra inédit de Sedaine et Monsigny », *Revue internationale de musique*, 1^{er} aout 1898, p. 546-551.

35 Arthur Heulhard, *Bravos et sifflets*, Paris, A. Dupret, 1886, p. 128.

36 Nicole Wild, s.v. « Opéra-comique », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 900.

UNE FIÈVRE BRULANTE

ROMANCE

Chantée par M^{rs} MASSET et ROGER.

LE DILETTANTE.

N^o 160.



CELESTIN NANTEUIL
1841

DANS

RICHARD CŒUR DE LION

Paroles de **SEDAINE**. Musique de **GRETRY**

à Paris, chez Bernard-Latte, Editeur, Boulevard Julien, 2, Passage de l'Opéra.

1841

V. m. 5. 209



3. Célestin Nanteuil, *Richard Cœur de lion*, « *Une fièvre brûlante* »,
Lithographie, Paris, Bernard Latte [1841],
Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

européenne³⁷, *Richard Cœur de lion* jouit d'une omniprésence parisienne amplement relayée par l'édition musicale (fig. 3)³⁸.

La réédition qui préside à la première vague de programmation dépossède curieusement Sedaine librettiste, non nommé dans l'édition de 1841³⁹. D'une part, l'œuvre se singularise par le souffle épique de l'univers médiéval, que les récits de Walter Scott ont ravivé depuis. De retour de croisade, le roi-trouvère, prisonnier anglais au château de Linz en 1193, est délivré par son fidèle écuyer-musicien (Blondel) et un noble anglais réfugié. Ce souffle est porté par le préromantisme de la romance – *Une fièvre brûlante* –, agent de la dramaturgie⁴⁰. D'autre part, l'opéra participe de la représentation d'une Europe des origines, chrétienne et royaliste par loyalisme féodal, les armes au poing. Or, le sentiment royaliste et le prosélytisme catholique, que Sedaine arborait sous Louis XVI, ne peuvent que résonner sous Louis-Philippe, dont le règne est encadré par les révolutions de 1830 et de 1848. L'air de Blondel – « Ô Richard, ô mon roi » – délivre des conseils à suivre en cas de déchéance de royauté : « Monarques, cherchez des amis, / Non sous les lauriers de la gloire, / Mais sous les myrtes favoris / Qu'offrent les filles de mémoire⁴¹. » La déchéance... justement, celle du roi-citoyen, prononcée à la Chambre le 24 février 1848, est ingénieusement captée par le caricaturiste Dopter sous le titre « Musique de Grétry ». Guitare en main, le ministre Guizot entonne la parodie de l'air en transposant les paroles : « Ô Philippe, ô mon roi ! » (fig. 4).

Par ce détournement sous les feux de l'actualité politique, la parodie atteste les propriétés mémorielles de l'air, soixante ans après la création. Sous la II^e République,

37 Herbert Schneider et Nicole Wild (dir.), *Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1997. Nous avons étudié comment Meyerbeer achète à Adam sa réorchestration de *Richard Cœur de lion* : « Adolphe Adam et l'Allemagne : allers et retours fructueux Paris-Berlin autour de l'opéra-ballet *Hamadryaden* », dans Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier (dir.), *Les colloques de l'Opéra-Comique, « Art lyrique et transferts culturels », Avril 2011*, en ligne sur le site du Palazzetto Bru Zane, <http://www.bruzanemediabase.com>

38 *Richard Cœur de lion* totalise 900 représentations entre les deux scènes parisiennes (voir **tableau 1**). L'Opéra-Comique célèbre sa 500^e représentation en 1887.

39 André Grétry, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes musique de Grétry, opéra complet dialogue partition de piano et chant*, Paris, Veuve Launer, [1841].

40 David Charlton, *Grétry and the Growth of Opera-Comique*, *op. cit.*, p. 246 ; Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015, p. 163.

41 Air de Blondel n° 3, dans André Grétry, *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers mis en musique. Représentée pour la première fois, à Paris, par les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi, le 21 octobre 1784, et à Fontainebleau, devant leurs Majestés, le 23 octobre 1785*, Paris, Chez les libraires associés, 1786, p. 8 (désormais appelée édition 1) ; dans *Richard Cœur de lion, opéra, paroles de Sedaine, musique de Grétry, partition chant et piano*, Paris, s.l., Bibliothèque artistique, s.d. [après 1873], p. 20-21 (désormais appelée édition 2).



chez Dopter Editeur, r. de la Harpe 56 à Paris



Lith. Dopter. Dépôt

MUSIQUE DE GRÉTRY

Ô Philippe, ô mon roi,
L'univers t'abandonne,
Sur la terre, il n'est que moi,
Qui s'intéresse à la personne.

4. « Musique de Grétry », lithographie de Dopter [1848],
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes

il devient le signe de ralliement des légitimistes bridés et des nobles exilés. Les reprises de *Richard* s'appuient toujours sur cette rémanence durant le Second Empire, lorsque royalisme et orthodoxie catholique forment le socle d'une résistance à la modernité, laquelle conteste précisément la révérence au passé⁴². En revanche, face à la vague des reprises tertio-républicaines – 327 représentations à Favart à compter de 1873 –, deux interrogations surgissent : l'œuvre est-elle devenue si patrimoniale qu'elle hante la mémoire collective ? ou bien serait-ce un gage de bonne conscience de la programmer en cette période où la génération républicaine, plus pragmatique que celle de 1848, cherche à réconcilier les factions politiques ?

À l'opposé, *Les Sabots* est un modeste lever de rideau de 1768, « tableau dans le goût de Boucher où Clairval brillait en première ligne » selon Castil-Blaze⁴³, mais délaissé depuis 1811. Sedaine, coauteur avec Jacques Cazotte, contait en son temps la genèse du livret :

Un homme de lettres avait jeté rapidement sur le papier quelques scènes, pour disposer en opéra-comique une chanson assez connue, dont le refrain est que *Colin donne à propos son pain et ses sabots*. L'auteur, forcé de rester en province, ne put mettre la dernière main à cet ouvrage, et travailler de concert avec le musicien. Il le remit entre les mains de M. Duni, pour en faire ce qu'il lui plairait. Invité par quelques circonstances à finir cet ouvrage, il me pria de s'en charger, il me dit ses motifs : ils m'encouragèrent, et j'y travaillai avec plaisir. Mais chacun a sa façon de voir, et je n'ai conservé que la première ariette, quelques parties du plan, et quelques phrases dans les détails⁴⁴.

L'intrigue inaugurerait le naturel sans fard des scènes domestiques rurales et se focalisait sur la révélation amoureuse de jeunes villageois, partageant leur repas et leurs émois sensuels sous un cerisier. Leurs amours sont entravés par la concupiscence du vieux Lucas, en dépit de la tempérance que prône la mère de la jeune fille. Un quatuor scelle la double union des jeunes et des aînés. Chez Sedaine, comme dans la chanson hypotexte, tout villageois a sa Carte de Tendre : « Près des grands et près des belles /

42 Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215.

43 Castil-Blaze, *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie, 2012, p. 86.

44 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Les Sabots, opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes par Mrs C*** et Sedaine. La musique par M. Duni. Représenté sur le Théâtre de la Cour par les Comédiens Français ordinaires du Roi, 1769*, Copenhague, Philibert, 1769, p. 3 [livret]. Lorsque Sedaine déclare travailler « avec plaisir » en compagnie de Duni, il n'en est rien dans le récit vaudevillesque que brosse Adam ultérieurement. La légende de Sedaine architecte y est colportée lors d'entrevues d'aménagement immobilier qui présideraient à leur collaboration. Voir Adolphe Adam, « Sedaine et Duni », *Le Constitutionnel*, 4 septembre 1850, p. 2.

Sans l'à-propos rien ne vaut [...] / C'est en amour qu'il le faut / On sourit à l'à-propos, / N'aurait-il que des sabots⁴⁵. » (fig. 5.) Programmé à l'occasion des fêtes du 15 août 1866 à l'Opéra-Comique, l'opéra ne tient l'affiche que quatorze représentations.

Au vu des pratiques du XIX^e siècle, notre questionnement porte sur d'éventuels arrangeurs de Sedaine. Lorsqu'aucun nom n'apparaît dans les éditions dix-neuviémistes, cette absence n'exclut pas des ajustements anonymes sur le matériel imprimé. Soubies et Malherbe nomment Paul Foucher pour son « rentoilage » sur *Richard Cœur de lion* (voir tableau 1). La structure formelle (acte, numéros) demeure quasi fidèle à chaque original pour autant que les sources lacunaires nous autorisent à l'affirmer (aucune réédition des *Sabots* en 1866). Concernant *Richard*, les didascalies puisent tout à la fois dans le livret et la partition d'orchestre d'origine, mais en les réduisant, afin d'établir l'édition de 1873⁴⁶. Dialogues et vers chantés restituent l'original, hormis la normalisation du français néo-médiéval. Cependant, de menus amendements, inféodés à la bienséance des mœurs, nous interpellent. La morale bourgeoise ne s'accommoderait vraisemblablement ni de la déclaration amoureuse du jeune Antonio dans *Richard* – « Elle a douze ans, moi j'en ai seize⁴⁷ », modifiée en « elle a quinze ans » – ni de l'érotisme discret de la Babet des *Sabots*. Lorsque celle-ci refusait les avances du riche fermier – « Voyez donc ce vieillard malin / Il me dit que je le baise / Baise-moi, dit-il, mauvaise / Qui moi ? Moi que je le baise ? / J'aimerais mieux baiser ma main⁴⁸ » –, le remaniement de 1866 remplace l'air par une chanson prudemment amoureuse : « Allons, file, file / Comme le fil entre mes doigts / Tu m'embrasseras le jour des rois / Va te mettre à la file / Des amoureux, j'en ai mill' / comment veux-tu que je fasse un choix⁴⁹ ? »

Son lien intertextuel avec le premier air de la pastorale des *Moissonneurs* de Favart et Duni⁵⁰ nous est aimablement signalé par Pauline Beaucé. Il n'est pas fortuit puisque

45 Michel-Jean Sedaine, *Les Sabots*, op. cit., scène XIII, quatuor n° 9, p. 29-30.

46 Didascalies transcrites seulement sur la partition d'orchestre originale. Sedaine y dramatise la scène d'intercession en faveur de Blondel : Antonio « accourt et se jette à genoux », « pleurant », « sanglotant » (II, 7). Cf. André Grétry, *Richard Cœur de lion*, édition 2, p. 86-88.

47 André Grétry, *Richard Cœur de lion*, op. cit., air d'Antonio, I, n° 2.

48 Michel-Jean Sedaine, *Les Sabots*, op. cit., scène VIII, p. 16.

49 Ferdinand Poise / Egidio Duni, *Les Sabots*, air de Babet n° 5, folio 1 à 3, dans Ferdinand Poise, *Les Deux billets*, partition, ms autogr., Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, ms. 14020. Le même déni s'observe dans une coupure du début de leur duo. L'arrangeur confisque leur élan sensuel : « BABET. — En voici deux [cerises] pareilles. COLIN. — Tes lèvres sont plus vermeilles. BABET. — Ah Colin, ne triche pas ! » (Michel-Jean Sedaine, *Les Sabots*, op. cit., scène 9, p. 21.)

50 « Le temps passe, passe, passe, / Comme ce fil entre mes doigts. » (Charles-Simon Favart, *Les Moissonneurs, comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes. La musique est de M. Duni*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 4, ariette de Gennevote.)



5. François Boucher, *Les Sabots*, huile sur toile, 1768, Art Gallery of Ontario

cette exhumation des *Sabots* paraît simultanément avec une œuvre (perdue) de Poise, soit « la cantate de MM. Cormon et Poise, *Les Moissonneurs* applaudie avec enthousiasme⁵¹ ». Le contexte en est la commande du 15 août à l'Opéra-Comique, faisant salle pleine pour un spectacle gratuit. L'arrangeur tisse donc des liens entre patrimoine et création autour de la résurgence de Duni et Sedaine. En pratiquant la « parodie implicite », telle que Judith le Blanc la définit⁵², Poise se divertirait ici en esthète puisque le public ne peut *a priori* se remémorer des vers d'une pastorale sortie des circuits de diffusion.

Quoi qu'il en soit, par les censures de l'arrangeur ou de ses commanditaires, on mesure à quel point le naturel sensuel de Sedaine – cerises, baisers et sabots – ne colle plus à l'*habitus* de la seconde salle Favart, alors que le procès-verbal de censure l'homologuait sans retenue en 1810 : « Le Théâtre de l'Opéra-Comique désire de rétablir à son répertoire cette ancienne pièce de Sedaine. C'est une pastorale pleine de gaieté et de naïveté [...]. La censure n'a rien à reprendre dans cette légère bluette connue depuis longtemps, et qui n'a pas discontinué d'être jouée sur tous les théâtres de département⁵³. » Ce qui nous ramène à Sand gratifiant Sedaine d'avoir « du cœur et des entrailles », expression du jargon théâtral qui qualifie en effet l'art du librettiste en ce siècle : « Avoir des entrailles. Expression qu'on emploie pour caractériser un comédien doué de l'admirable faculté d'exprimer la passion, la tendresse, tous les nobles mouvements de l'âme, de façon à faire illusion et à donner l'idée qu'il les éprouve lui-même⁵⁴. »

Pour ce qui est du « rentoilage » musical, autant les remaniements effectués par Adam sur *Richard Cœur de lion* sont substantiels en 1841 – cependant moins que pour *Le Déserteur* –, autant ceux de son ex-disciple au Conservatoire sont discrets. Adam, artisan des résurrections baroques⁵⁵, avait un précurseur : Castil-Blaze et son *Grétry*

51 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 19 août 1866.

52 Judith le Blanc, « Prémable », dans *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745), Annexes à l'ouvrage Avatars d'opéras*, Documents de l'IReMus en ligne, Inventaire n° 6, p. 6, <https://www.iremus.cnrs.fr/fr>.

53 Procès-verbal de censure, *Les Sabots*, 8 juin 1810, Archives nationales de France, F/21/968/1. Mis en ligne sur le portail Dezedé, Archives de l'Opéra-Comique, <https://dezede.org/dossiers/archives-opera-comique/>.

54 Arthur Pougin, s.v. « Avoir des entrailles », dans *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885, p. 69.

55 Rémy Campos, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme, la Société de concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa 1843-1846*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 127-129.

des concerts⁵⁶. La source manuscrite du remaniement d'Adam – final du second acte – nous permet d'esquisser une étude comparée avec l'original (tableau 2).

Tableau 2. *Richard Cœur de lion* : étude comparée du final de l'acte II⁵⁷

Numéro. <i>incipit</i> / rôle(s)	Grétry d'après l'édition Houbot (1786) > Mouvement – tonalité – mesure Nomenclature orchestrale, chorale	Adam-Grétry, manuscrit (1841) > Mouvement – tonalité – mesure Nomenclature orchestrale, chorale (modifications depuis la version originale)
N° 11. Romance <i>Une fièvre brûlante</i> / Blondel, puis Richard	> Doux – <i>ut</i> M – $\frac{3}{4}$ Nomenclature : violon solo de Blondel ⁵⁸ , quatuor, 2 cors en <i>ut</i> se joignent à l'entrée du chant de Blondel	→ > <i>idem</i> . Nomenclature : violon solo de Blondel, quatuor, 3 ^e et 4 ^e cors en nuance <i>pp</i> . Surenchère : 2 bassons empruntent le contrepoint mélodique des vl. 2 ; puis 2 clar. et 2 cors <i>sol</i> soulignent ponctuellement les enchaînements vers la cadence en <i>sol</i> M.
	> Entrée de Richard : la mélodie chantée est doublée à l'octave par le cor solo, à la tierce du chant par le hautbois solo, en sus du quatuor	> Entrée de Richard : quatuor, petite harmonie. Au relais de Blondel : trémolos au quatuor sauf les <i>pizzicati</i> aux violoncelles monnayant la valeur longue
	> Postlude orchestral s'enchaîne sans rupture avec la mention « Pressez le mouvement », 2 hautbois en sus des précédents	> Postlude orchestral sans rupture : nuance <i>f</i> et densité jouant des registres (flûte en 3 ^e octave de la mélodie)
N° 12. Chœur/ Chœur des soldats et Blondel	> <i>Allegro</i> « marqué chaque note » – <i>la</i> M – 2/2 Nomenclature : hautbois, bassons, 2 cors en <i>ut</i> , quatuor	> <i>Allegro mosso</i> – <i>la</i> M – 2/2 Nomenclature romantique : élargissement du registre global (du trombone basse jusqu'au <i>piccolo</i> doublant la mélodie), densification de la ligne mélodique en prélude orchestral (bois unis sur celle originelle des hautbois) et densité avec l'adjonction des cuivres (2 trp. et 3 trb.) sur l'harmonie originelle des cors et timbales. Même déploiement en postlude orchestral : quatuor en trémolos (au lieu des battues originelles des violons 1)
	Chœur masculin à 2 voix, sur lequel s'insèrent des répliques chantées de Blondel. Nombreuses didascalies expressives : « feignant d'avoir peur » (p. 74), « avec plus de fermeté » (p. 77), « marque sa joie à part » (p. 79), « Antonio accourt et se jette à genoux » (p. 82)	Chœur masculin à 2 ou à 3 voix (ténors ponctuellement divisés en deux parties) Sans didascalies

56 André Grétry et Castil-Blaze, *Le Grétry des concerts. Recueil des airs, scènes, duos, trios, quatuors, chœurs des opéras français de cet illustre maître que l'on peut exécuter dans les salons*, Paris, Beauvais, [1835], p. 194-211.

57 Sources : *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers par M. Sedaine. Représentée pour la première fois à Paris par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 2 octobre 1784 [...] mise en musique par M. Grétry*, Paris/Lyon, Houbaut/Castaud, [1786]; *Richard Cœur de lion, final du 2^e acte*, [orchestration d'A. Adam, 1841]. Matériel ms. de parties séparées d'orchestre et vocales. BnF Musique : L-18251 (1 et 2).

58 « Comme Blondel se trouve fort éloigné de l'orchestre, on peut mettre un violon et le cor seul à côté de lui dans la coulisse. » (édition 1786, p. 68.)

Les ajustements d'Adam s'exercent en direction de l'orchestration – une nomenclature résolument romantique – et de la densité chorale, sans modifier l'agencement. Pour la reprise de 1873, Wilder, préfacier de l'édition, nous informe des retouches opérées par Bazille... sur Adam, *via* Grétry. La parodie demeure donc d'actualité tant que le concept d'édition *ad fontes* n'est pas de mise.

Le chef actuel du chant à l'Opéra-Comique, M. Auguste Bazille, à l'occasion de la nouvelle reprise de *Richard Cœur de lion*, a enlevé d'une main délicate quelques empâtements échappés au pinceau d'Adam, et rétabli le texte de Grétry partout où l'instrumentation de l'auteur du *Chalet* pouvait altérer le dessin mélodique. C'est d'après la partition, ainsi restaurée, qu'il a fait sa réduction de piano, avec autant de soins que d'habileté⁵⁹.

Les ajustements que Poise opère sur *Les Sabots* sont moins interventionnistes comme il apparaît dans son manuscrit inédit⁶⁰. Plus scrupuleux à l'égard de Duni, nuancé dans son orchestration classique (cordes et petite harmonie), il restructure seulement l'ouverture et un air, comme notre synthèse le laisse entrevoir (tableau 3).

Tableau 3. *Les Sabots* de Duni : étude comparée des éditions 1769 et 1866⁶¹

Numéro. Genre <i>incipit</i> / rôle	Édition originale d'E. Duni (1769)	Arrangement de F. Poise (1866) (modifications en vert)
Ouverture	> [sans mt] – ré M – 4/4 Nomenclature : 2 htbois, 4 cors, quatuor > <i>Andantino</i> à demi jeu – la M – 2/4 Nomenclature : quatuor	> <i>Allegro</i> – ré m – 4/4 [greffe d'un autre matériau] > <i>Allegro</i> – ré M – 4/4 Nomenclature : flûtes, htbois, bassons, quatuor > <i>Andantino</i> à demi jeu – la M – 2/4
N° 1. Air <i>Être amoureux</i> / Lucas	<i>Andante moderato</i> – ré m – 2/2 Nomenclature : quatuor	<i>Moderato</i> – ré m – 4/4 Nomenclature : petite harmonie, quatuor
N° 2. Air <i>Il faut s'aimer pour s'épouser</i> / Mathurine	[sans mt] – si b M – 2/4 Nomenclature : 2 htbois, quatuor	<i>Allegretto</i> – si b M – 2/4 Nomenclature : petite harmonie, quatuor
N° 3. Ariette <i>Eh pourquoi</i> / Colin	[sans mt] <i>Sempre piano</i> – mi b M – 2/2 Nomenclature : 2 htbois, 2 cors, quatuor	<i>Moderato (legato sostenuto / piano)</i> – mi M – 2/2 Nomenclature : petite harmonie, quatuor
N° 4. Air <i>L'un de ces jours</i> / Babet	<i>Amoroso</i> – sol M – 2/2 Nomenclature : 1 flûte, quatuor	<i>Allegro non troppo</i> – sol M – 2/2 Nomenclature : flûte, cor solo, quatuor, puis petite harmonie

59 Victor Wilder, Préface à André Grétry, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes de Grétry, paroles de Sedaine, partition réduite au piano revue par A. Bazille*, Paris, Au Ménestrel, 1874, p. 6.

60 Ferdinand Poise, *Les Sabots*, op. cit.

61 Sources : Egidio Duni, *Les Sabots, pièce en un acte par M. Sedaine. Mis en musique par M. Duni. Représentée pour la première fois sur le théâtre des Comédiens italiens du Roi*, Paris/Lyon, Castaud [ca 1768]. Ferdinand Poise, *Les Sabots*, dans F. Poise, *Les Deux BILLETS*, manuscrit autographe, BnF, Musique, Ms. 14020.

Numéro. Genre <i>incipit</i> / rôle	Édition originale d'E. Duni (1769)	Arrangement de F. Poise (1866) (modifications en vert)
N° 5. Air <i>Voyez donc ce vieillard</i> / Babet	<i>Allegro spiritoso</i> – la M – 2/4 Nomenclature : quatuor	N° 5. Chanson « Allons file, file » <i>Allegro – sol M – 6/8</i>
N° 6. Ariette <i>Qu'ils sont charmants</i> / Colin	<i>Andantino</i> – fa M – 12/8	[Numéro coupé]
N° 7. Duo <i>Tu me donneras la mienne</i> / Babet et Colin	Tendrement et sans lenteur – do m – 2/4 Nomenclature : 2 flûtes, quatuor	N° 6. Duo <i>Ah quel charmant repas mon cher Colin nous allons faire</i> Nomenclature : <i>tutti</i>
N° 8. Air <i>Le joli chapeau que voilà</i> / Colin	<i>Allegro</i> très gai – Nomenclature : flûte, quatuor	N° 7. Air <i>Allegro – sol M – 6/8</i> Nomencl. : petite harmonie en style concertant, quatuor
N° 9. Quatuor <i>Vous venez bien à propos</i> / tous Vaudeville	> <i>Allegro – ré M – 2/2</i> Nomenclature : hautbois, cors, quatuor. > [sans mouvement] – <i>sol M – 6/8</i> puis 2/4 Nomenclature : <i>tutti</i> et quatuor vocal.	> N° 8. Quatuor « Vous venez bien à propos » <i>Allegro – ré M – 2/2</i> . Nomenclature : <i>tutti</i> > N° 9. Final <i>Ah quel joli ménage nous allons faire</i> <i>Allegro moderato – ré M – 4/4</i> Nomenclature : <i>tutti</i> et quatuor vocal.

330

Les remaniements qui occultent le Sedaine licencieux seraient de sa main au vu de sa mention « arrangement et instrumentation de F. Poise ». De ce fait, lui qui est familier des pastiches du XVIII^e siècle⁶², compose une chanson à la manière de Duni (fig. 6).

The image shows a handwritten musical score for a song titled "Allons file, file". The score is written on ten staves. The top two staves are vocal lines, and the remaining eight staves are for piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. There are various musical notations, including clefs, time signatures, and dynamic markings such as "Cresc." and "p". The lyrics are written below the vocal staves.

6. E. Duni, F. Poise, *Les Sabots*, chanson n°5, « Allons, file, file »,
Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Ms. 14 020

62 Sabine Teulon Lardic, *Ferdinand Poise (1828-1892). Contribution à l'étude de l'opéra-comique*, thèse sous la dir. de Jean Mongrédien, Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 228-237.

En dépit de ces stratégies, la réception témoigne de l'échec de cette adaptation au goût du jour en soulignant le caractère obsolète du style musical :

Nous n'approuvons pas sans restriction la reprise des *Sabots*, une des partitions les plus faibles de Duni, dont les premiers succès en France datent de plus de cent vingt ans. Duni était pour son temps un mélodiste fort estimable, mais ses contemporains eux-mêmes trouvaient son instrumentation complètement nulle [...]. Quel plaisir peut-on avoir aujourd'hui à écouter *Les Sabots*, et de quel profit peut être pour les compositeurs actuels l'étude de cette musique surannée? Nous devons dire que le public ne s'y est pas trompé; il a accueilli assez froidement cette reprise, à laquelle pourtant l'esprit et la verve de Mlle Girard ont donné un certain intérêt⁶³.

Entre les censeurs de Sedaine et les contempteurs de la musique « ancienne », la discordance des temps est criante. Elle condamne, dans ses avatars, cette rémanence du fonds ancien.

331

REPRÉSENTATION(S) ET RÉCEPTION

Cette réaction péremptoire nous incite à sonder la réception des œuvres. Côté comédie, Sand exalte « la sensibilité profonde et vraie de l'expression, la noblesse vaillante et simple des caractères » du dramaturge, elle qui écrit une suite au *Philosophe*⁶⁴. Côté opéra, Sedaine est souvent éclipsé par la stature des compositeurs, chez les historiographes comme chez les feuilletonistes. En 1844, Heinrich Heine débusque dans *Le Déserteur* l'exception culturelle, sans nommer le dramaturge :

Voilà de la vraie musique française! La grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des fleurs des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente, mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans *morbidezza*, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. Et cette santé est à la fois élégante et rustique⁶⁵.

Cette poésie est captée par Nerval dans *Pandora* (1854) lorsqu'il fredonne « Ô Richard⁶⁶! » aux marges de la métempsychose et ce, bien avant que *La Dame de*

63 *La France musicale*, 8 juillet 1866.

64 Voir note 1.

65 Heinrich Heine, *Gazette d'Augsburg*, 1^{er} mai 1844, repris dans *Mais qu'est-ce que la musique?*, éd. Rémy Stricker, Arles, Actes Sud, 1997, p. 149.

66 Gérard de Nerval, *Pandora*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 3, 1993, p. 659.

Pique de Tchaïkovski (1890) se remémore sa jeunesse versaillaise en fredonnant l'air de Laurette de *Richard*, une forme d'intermusicalité⁶⁷ captée dans la Russie tsariste. Entre-temps, c'est à Thurner qu'il revient de célébrer ce lieu de mémoire qu'est devenu

ce touchant fabliau que Sedaine a offert à Grétry, et que celui-ci a immortalisé sous le nom de *Richard Cœur de lion*. L'enthousiasme de nos pères a salué son apparition, et nos petits-neveux applaudiront encore ces mélodies pénétrantes qui transportent doucement l'imagination dans ces temps éloignés où le dévouement était un culte, dans ce chant simple et sublime à la fois : « Une fièvre brûlante ! » [...] à quoi bon scalper ce qui charme et ce qui pénètre⁶⁸ ?

Sous les feux du canon lyrique contemporain, le rejet de certaines plumes n'occulte pas la bienveillance d'autres. Certes, Gautier plaide pour l'adaptation avec pragmatisme, tant la musique est affaire de goût, donc de générations :

L'Opéra-Comique poursuit le cours de ses exhumations musicales. Après *Camille, ou le Souterrain*, voici *Richard*, l'un des chefs d'œuvre de Grétry. Cette œuvre, réclamée depuis longtemps par nos pères pour leur rendre quelques-unes des impressions virginales de leur jeunesse, a cependant été accommodée au goût des fils, qui auraient raillé et sifflé peut-être sans respect de l'orchestre un peu trop frêle [...]. M. Adam s'est chargé de ce raccord difficile. Il faut dire que les vieillards ont été impitoyables, et auraient voulu égorger l'*arrangeur*. Mais la dignité inséparable de leur position les a maintenus dans les limites d'une protestation décente et comprimée. [...] Le travail de M. Adam a fini par concilier toutes les exigences, surtout pour le relief qu'il a su donner au célèbre duo *Une fièvre brûlante*⁶⁹.

Néanmoins, les censeurs, guidés par l'historicisme naissant, sont plus polémistes et abordent la notion de patrimoine musical, encore balbutiante :

C'était assurément une idée heureuse de ressusciter quelques ouvrages anciens, relégués dans la poussière des bibliothèques, mais il fallait avoir le courage de les présenter dans leur état primitif, sans les altérer par des changements quelconques. Toute œuvre d'art, à côté de son mérite absolu, a un mérite historique, qui ne peut s'établir qu'en la comparant avec les productions qui l'ont précédée et qui l'ont suivie. Comment

67 Voir Judith le Blanc, « Préambule », dans *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, op. cit., p. 6 : « nous proposons d'appeler "intermusicalité" l'intertextualité appliquée aux airs », <https://www.iremus.cnrs.fr/fr>.

68 Auguste Thurner, *Les Transformations de l'opéra-comique*, Paris, Librairie Castel, 1865, p. 67.

69 Théophile Gautier, « Opéra-Comique. *Richard Cœur de lion* », *La Presse*, 9 octobre 1841, repris dans *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. cit., t. 3, p. 226.

établir ces points de comparaison, si vous changez cette œuvre en y apportant des modifications arbitraires⁷⁰ ?

Là encore, il est édifiant de voir le critique ignorer Sedaine pour dénoncer le crime musical de lèse-majesté :

Voilà donc Grétry, qui [...] a prêché la simplicité et combattu avec toutes les forces d'une profonde conviction l'envahissement de l'orchestre et le bruit toujours croissant de l'instrumentation, le voilà qui va paraître lui-même avec un grand renfort de trombones et d'ophicléides [...]. Ce ne sera ni ancien, ni moderne; ce ne sera ni du Grétry ni de l'Adam; ce sera un amalgame des deux⁷¹.

Sans omettre le dramaturge, Berlioz, lui, s'offusque en exagérant la portée des ajustements concernant *Richard*:

Mais si l'on veut encore avoir plus d'esprit que Sedaine, plus de goût et de sentiment que Grétry; si l'on se croit obligé de récrire le dialogue, de changer le dénouement du drame, de réinstrumenter l'orchestre, de bourrer de cuivres ces simples accompagnements, nous souhaitons de tout notre cœur que cette promesse ne soit point tenue; car nous ne haïssons rien tant que ces indiscrets tripotages, qui ôtent aux anciennes productions leur physionomie spéciale [...]⁷².

Alors qu'on procède aux premières éditions critiques de Jean-Philippe Rameau, la reprise du *Déserteur* suscite à nouveau des interrogations en fin de siècle. Paul Dukas applaudit son confrère Vincent d'Indy d'avoir évacué les remaniements orchestraux. Ce faisant, il n'oublie pas de réhabiliter le librettiste, qui était « loin d'être sans esprit ni talent, comme le furent, par la suite, tant de librettistes » :

Sa verve enjouée ne manque pas d'agrément non plus que de bonhomie, et les situations qu'il imagine sont parfois émouvantes en leur simplicité. Sa manière de traiter le dialogue abonde en traits amusants, et la discrétion qu'il apporte aux scènes pathétiques le sauve de cette emphase et de ce ridicule qui ont rendu presque impossible par la suite la représentation de pièces du temps signées de noms beaucoup plus illustres⁷³.

⁷⁰ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1841, p. 295-296.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Hector Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 21 mai 1840, repris dans *Critique musicale*, t. 4, 1839-1841, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet-Chastel, 2003, t. 4, p. 331.

⁷³ Paul Dukas, « *Le Déserteur* de Monsigny, 1893 », dans *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, éd. G. Samazeuilh, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1948, p. 124-127.

Lorsqu'on met en perspective cette valorisation du *Déserteur* de Sedaine avec la dévalorisation des *Sabots*, on mesure à quel point la fortune du dramaturge est dépendante du genre lyrique (drame contre pastorale) et du style musical en jeu (Grétry contre Duni) :

Le 6 juillet on essayait *Les Sabots* de Duni, fort usés depuis le temps qu'ils avaient servi, une des pièces les plus anciennes du répertoire, puisqu'elle date de l'année 1768 [...]. Le public reste indifférent, et quelques journalistes [*Roqueplan entre autres, dans Le Constitutionnel*] protestèrent énergiquement contre cette exhumation inutile. Leur voix eut de l'écho malheureusement peut-être, car il est à remarquer que *Les Sabots* sont la dernière pièce antérieure à l'ouverture de la salle Favart et remise à la scène de ce théâtre. C'est presque [...] la suprême lueur jetée par le répertoire primitif, jugé désormais trop dépourvu d'intérêt dramatique et musical⁷⁴.

334

« Primitif », le qualificatif est lâché et dévoile l'obsolescence du répertoire antérieur au préromantisme du *Déserteur* ou de *Richard*.

SEDAINE, D'UNE RÉPUBLIQUE À L'AUTRE

De survivance en résurgence, la fortune lyrique de Sedaine au XIX^e siècle est intéressante pour son double héritage que le Théâtre-Français et les scènes d'opéra-comique consolident de concert. Et ce, avant que la déontologie patrimoniale ne distingue la version originale et son édition critique. Après le Congrès d'histoire de la musique à Paris (1900), Combarieu s'érigera en censeur du « vandalisme musical⁷⁵ ».

Toutefois, si nous décentrons notre regard pour évaluer l'intergénéricité des scènes parisiennes autour du dramaturge, alors ces œuvres plaident pour la créativité d'une transmission appropriée à chaque temps. D'autant que les avatars lyriques ne s'estompent pas au XX^e siècle avec *Le Diable à quatre*, *Blaise le Savetier* et *La Gageure imprévue*⁷⁶. Lors du bicentenaire de la naissance de Sedaine, le discours officiel de Le Senne brosse une filiation qui n'est plus seulement culturelle, mais idéologique et qui tourne le dos à l'appropriation monarchiste sous les orléanistes. Républicain

74 Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart (1860-1887)*, op. cit., p. 117.

75 Jules Combarieu, « Le vandalisme musical », *La Revue musicale*, 1^{er} mai 1905, p. 263.

76 Maxime Jacob, *Blaise le Savetier, opéra-comique, en un acte. Paroles de Sedaine*, Paris, Jean Jobert, 1926; Henri Saugué, *La Gageure imprévue, opéra-comique en un acte d'après Sedaine, paroles de Pierre Bertin*, Paris, Max Eschig, 1948.

sans le savoir, le dramaturge devient un symbole contribuant à modeler l'identité républicaine : « Ajoutons qu'il est moral sans pédantisme, et social, éminemment social au meilleur sens du mot. Notre idéal démocratique s'y annonce⁷⁷. »

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archives nationales de France

Procès-verbal de censure, *Les Sabots*, 8 juin 1810, F/21/968/1. Mis en ligne sur le portail *Dezède*, Archives de l'Opéra-Comique, <https://dezede.org/dossiers/archives-opera-comique/>.

Sources musicales

DUNI, Egidio, *Les Sabots, pièce en un acte par M. Sedaine. Mis en musique par M. Duni. Représenté pour la première fois sur le théâtre des Comédiens Italiens du Roi*, Paris/Lyon, l'auteur/Castaud [ca 1768].

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers par M. Sedaine. Représentée pour la première fois à Paris par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 2 octobre 1784 [...] mise en musique par M. Grétry*, Paris/Lyon, Houbaut/Castaud [1786].

—, *Richard Cœur de lion, opéra-comique, paroles de Sedaine, musique de Grétry, partition chant et piano*, s.l., Bibliothèque artistique, s.d. [après 1873].

—, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes de Grétry, paroles de Sedaine, partition réduite au piano revue par A. Bazille*, Paris, Au Ménestrel, 1874.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste et CASTIL-BLAZE, *Le Grétry des concerts. Recueil des airs, scènes, duos, trios, quatuors, chœurs des opéras français de cet illustre maître que l'on peut exécuter dans les salons*, Paris, Beauvais, [1835].

MONSIGNY, Pierre-Alexandre, *Le Déserteur, opéra-comique en trois actes. Paroles de Sedaine [...] Partition de piano et chant. Musique nouvellement arrangée par Ad. Adam*, Paris, Heugel, [1843].

POISE, Ferdinand, *Les Sabots, opéra-comique en un acte*, dans *Les Deux Billets*, partition, manuscrit autographe, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Ms 14020.

Sources littéraires

ADAM, Adolphe, « Sedaine et Duni », *Le Constitutionnel*, 4 septembre 1850.

77 Camille Le Senne, « Michel Sedaine », *La France*, 18 juillet 1919.

- , *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1859.
- , *Lettres sur la musique française (1836-1850)* [*Revue de Paris*, 1^{er} août-1^{er} octobre 1903], éd. Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996.
- BERLIOZ, Hector, *Critique musicale*, t. 4, 1839-1841, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, Buchet-Chastel, 2003.
- CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph Blaze, dit], *Histoire de l'opéra-comique*, éd. Alexandre Dratwicky et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie/Palazetto Bru Zane, 2012.
- [DUKAS, Paul], *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, éd. G. Samazeuilh, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1948.
- FAVART, Charles-Simon, *Les Moissonneurs, comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes. La musique est de M. Duni*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2007-, 14 vol. parus.
- HEINE, Heinrich, *Mais qu'est-ce que la musique?*, éd. Rémy Stricker, Arles, Actes Sud, 1997.
- LASALLE, Albert, *Mémorial du Théâtre-Lyrique. Catalogue raisonné des cent quatre-vingt-deux opéras qui y ont été représentés depuis sa fondation*, Paris, J. Lecuir, 1877.
- LE SENNE, Camille, « Michel Sedaine », *La France*, 18 juillet 1919.
- MORTIER, Arnold, *Les Soirées parisiennes par un monsieur de l'orchestre. 1876*, Paris, E. Dentu, 1877.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993, 3 vol.
- NOËL, Édouard et STOUILLIG, Edmond, *Les Annales du théâtre et de la musique. 1876*, Paris, G. Charpentier, 1877.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885.
- , *Le Théâtre à l'exposition universelle de 1889. Notes et descriptions. Histoire et souvenirs*, Paris, Fischbacher, 1890.
- , *Monsigny et son temps. L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne*, Paris, Fischbacher, 1908.
- SAND, George, « [Avant-propos à] *Le Mariage de Victorine* » [1851], dans *Théâtre complet de George Sand*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 1-4.
- SEDAINE, Michel-Jean, « Avertissement », dans *Les Sabots, opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes par Mrs C*** et Sedaine. La musique par M. Duni. Représenté sur le Théâtre de la Cour par les Comédiens Français ordinaires du Roi, 1769*, Copenhague, Philibert, 1769.
- , *Richard Cœur de lion, comédie en trois actes en prose et en vers mis en musique. Représentée pour la première fois, à Paris, par les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi, le 21 octobre 1784, et à Fontainebleau, devant leurs Majestés, le 23 octobre 1785*, Paris, Chez les libraires associés, 1786.
- , *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1860.

- , *Théâtre*, éd. Georges d'Heylli, Paris, Librairie générale, 1877.
- , *Théâtre de Sedaine*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier frères, [1878].
- SEDAINE, Michel-Jean et CREUZÉ DE LESSER, Auguste, *Le Diable à quatre, ou la Femme acariâtre. Opéra-comique en trois actes de Sedaine musique de Solié, [...] remis avec des changements jeudi 30 novembre 1809*, Paris, Barba, 1817.
- SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894.
- SOUBIES, Albert et MALHERBE, Charles, *Histoire de l'opéra-comique. La seconde salle Favart (1840-1887)*, Paris, Flammarion, 1892-1893, 2 vol. [fac. sim, Genève, Minkoff, 1978].
- THURNER, Auguste, *Les Transformations de l'opéra-comique*, Paris, Librairie Castel, 1865.
- WILDER, Victor, « Préface », dans André Grétry, *Richard Cœur de lion, opéra-comique en trois actes de Grétry, poème de Sedaine, partition réduite au piano revue par A. Bazille*, Paris, Au Ménestrel, 1874, p. 1-6.

ÉTUDES

- CHARLE, Christophe, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.
- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of opera-comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- , s. v. « *Richard Cœur de lion* », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmilan, 1998, t. 3, p. 1314.
- CHARLTON, David et LEDBURY, Mark, (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- ELLIS, Katharine, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford/New York, Oxford UP, 2005.
- LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- , « Préambule », dans *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745), Annexes à l'ouvrage Avatars d'opéras*, Documents de l'IREMus en ligne, Inventaire n°6, p. 6, <https://www.iremuscns.fr/fr>.
- LEGRAND, Raphaëlle, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 179-212.
- , « “Risquer un genre nouveau en musique” : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 119-145.

- LEGRAND, Raphaëlle et TAÏEB, Patrick, « L'Opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France*, Metz, Éditions Serpense, 1995, p. 1-61.
- ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011.
- PASLER, Jann, *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015.
- PENDLE, Karin, « Opéra-Comique as Literature: The Spread of French Styles in Europe ca. 1760 to the Revolution », dans Philippe Vendrix (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 229-250.
- SCHNEIDER, Herbert et WILD, Nicole (dir.), *Die Opéra-Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1997.
- TEULON LARDIC, Sabine, *Ferdinand Poise (1828-1892). Contribution à l'étude de l'opéra-comique*, thèse sous la dir. de Jean Mongrédien, Université Paris-Sorbonne, 2002.
- , « Du lieu à la programmation : une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie/Palazetto Bru Zane, 2010, p. 347-385.
- , « Adolphe Adam et l'Allemagne : allers et retours fructueux Paris-Berlin autour de l'opéra-ballet *Hamadryaden* », dans Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier (dir.), *Les Colloques de l'Opéra-Comique*, « Art lyrique et transferts culturels », avril 2011, en ligne sur le site du Palazetto Bru Zane, <http://www.bruzanemediabase.com>.
- WILD, Nicole, s. v. « Opéra-comique », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 900.
- WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

Sabine Teulon Lardic est docteure en musicologie de Paris-Sorbonne, chercheuse à l'université de Montpellier 3, équipe d'accueil CRISES. Elle participe aux colloques de l'Opéra-Comique de Paris depuis 2011. Elle a publié dans la *Revue de musicologie*, dans les collectifs *L'Invention des genres lyriques français* (dir. A. Terrier et A. Dratwicki), *Les Lieux de l'opéra en Europe* (École des chartes, 2017) et signe des notices pour le site <http://www.carmenabroad.org> (dir. C. Rowden et R. Langham Smith). Sa monographie *Inventer le concert public à Montpellier : la Société de concerts symphoniques (1890-1903)* est parue chez Symétrie. Avec J.-C. Branger, elle coédite *Provence et Languedoc à l'opéra en France au XIX^e siècle* (Presses de l'université de Saint-Étienne, 2017), sélectionné au prix France Musique des Muses 2018.

Résumé : Au XIX^e siècle, la circulation des comédies et des opéras-comiques de Sedaine est toujours d'actualité, bien que le temps ait opéré une décantation au sein de son corpus. Lorsque sa comédie *Le Philosophe sans le savoir* paraît couplée avec une « suite » imaginée par George Sand, la médiation de son théâtre lyrique s'opère, elle, avec des remaniements censés les adapter au goût du jour, celui d'Eugène Scribe et de ses successeurs.

La survivance d'opéras des Lumières fait en effet la part belle à Sedaine librettiste durant la période de la seconde salle Favart, soit de 1840 à 1887 (tableau recensant les reprises de 6 opéras-comiques). Nous interrogeons sa fortune en scrutant le « rentoilage » qu'Adam opère sur l'emblématique *Richard Cœur de lion* de Grétry (1841, version valide jusqu'en 1893) et celui plus confidentiel de F. Poise sur *Les Sabots* d'E. Duni (1866). Il s'agit de mettre en perspective la commande des directeurs de théâtres parisiens, impulsant ces réécritures, avec la nature des remaniements, textuels comme musicaux. Inventifs jusqu'à la parodie, ceux-ci révèlent en creux le goût pour le préromantisme (*Le Déserteur*) plutôt que pour le naturel amoureux (censuré), ainsi que le règne de l'orchestration romantique. La sédimentation des représentations fait éclore une réception fortement contrastée au siècle de l'historicisme. Depuis l'admiration envers la « vérité » de Sedaine, ou la nécessité de réactualiser l'ancien, jusqu'à l'obsolescence d'un répertoire « primitif », une prise de conscience patrimoniale est esquissée autour du dramaturge.

Mots-clés : A.-E.-M. Grétry ; E. Duni ; A. Adam ; F. Poise ; opéra-comique ; remaniement ; orchestration romantique ; salle Favart ; Théâtre-Lyrique ; réception

Abstract: In the nineteenth century, Sedaine's comedies and comic operas were still in circulation, although time had narrowed its living corpus. When his comedy *Le Philosophe sans le savoir* seems coupled with a "sequel" imagined by G. Sand, an unexpected mediation of the French librettist's lyric theater takes place, with reworkings supposed to adapt them to the taste of the day, tanks to Scribe and his successors.

The survival of operas of the Enlightenment gives pride of place to Sedaine during the period of the second Salle Favart, from 1840 to 1887 (table listing the covers of six opéras-comiques). We question his fortune by scrutinizing the relining that Adam operates on the iconic *Richard Cœur de lion* of Grétry (1841, version valid version until 1893). A similar reinvention by F. Poise on *Les Sabots* by E. Duni (1866) is to be considered. The interest of such a comparison relies on the relationship between the call for rewriting that directors of Parisian theaters did and the nature of the rehandling, both textual as musical. Being inventive up to to parodic extent, they reveal the taste for pre-romanticism (*Le Déserteur*) rather than the natural love (censored), as well as the reign of romantic orchestration.

340

The sedimentation of representations gives rise to a strongly contrasting reception in the 19th century, the one of historicism movement. From admiration for the "truth" of Sedaine, or the need to update the old sources, until the obsolescence of a primitive repertoire, it is a heritage awareness that results sketched around the playwright and composers.

Keywords: A.E.M. Grétry; E. Duni; A. Adam; F. Poise; opéra-comique; arrangement; romantic orchestration; Salle Favart; Théâtre-Lyrique; reception

TABLE DES MATIÈRES

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

PRÉLUDE BIOGRAPHIQUE

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

341

PREMIÈRE PARTIE LE DIALOGUE DES GENRES

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

DEUXIÈME PARTIE LE DIALOGUE AVEC LES COMPOSITEURS

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

TROISIÈME PARTIE
LE DIALOGUE DES ŒUVRES

<i>Le Diable à quatre</i> de Sedaine : sources et avatars	149
Jennifer Ruimi	149
Sedaine, le vaudeville et l'opéra-comique :	
la composition du <i>Diable à quatre</i> (1756-1757)	163
Bruce Alan Brown	163
Un débat paradoxal :	
la réception espagnole du <i>Roi et le fermier</i>	193
Vincenzo De Santis	193
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-Crofdir (dir.)

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

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

Marie-Cécile Schang-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.