



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

4 | 2007

Le conte, la scène

Changement d'état

Métempsychose et mobilité sociale dans *Le diable à quatre* ou la double métamorphose (1756) de Sedaine

Martial Poirson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/383>

DOI : 10.4000/feeries.383

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 175-198

ISBN : 978-2-84310-101-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Martial Poirson, « Changement d'état », *Féeries* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 03 novembre 2008, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/383> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.383>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

Changement d'état

Métempsychose et mobilité sociale dans *Le diable à quatre* ou la double métamorphose (1756) de Sedaine

Martial Poirson

Alcandre le Magicien.
Des novices de l'art, avec tous leurs encens
Et leurs mots inconnus, qu'ils feignent tout-
puissants,
Leurs herbes, leurs parfums et leurs cérémonies,
Apportent au métier des longueurs infinies,
Qui n'en sont, après tout, qu'un mystérieux
pipeur
Pour se faire valoir et pour vous faire peur :
Ma baguette à la main, j'en ferai davantage.
Corneille, *L'Illusion comique*, Acte I, scène II.

- 1 « JE NE SAIS PAS COMMENT L'OPÉRA, avec sa musique si parfaite et une dépense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer » affirme La Bruyère dès 1691, avant de prendre la défense du théâtre à machines :

C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux Marionnettes ; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux.

- 2 La Bruyère ajoute enfin que « le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement¹ ». C'est dire la complexité des rapports entre théâtre et merveilleux² à l'aube du XVIII^e siècle.
- 3 En dépit de ce type de position, dont on pourrait multiplier les exemples sur la période allant du dernier tiers du XVII^e à la majeure partie du XVIII^e siècles, en dépit de l'étymologie même du terme, *mirabilia* (chose admirable, étonnante à voir), il est surprenant de constater qu'à quelques notables exceptions près³, la représentation dramatique et lyrique du merveilleux⁴ a peu mobilisé la critique littéraire, quelle que

soit la période considérée⁵, ce qui justifie d'autant mieux la démarche de ce volume collectif. Et pourtant, la question du merveilleux, qu'on peut définir, pris dans un sens profane, comme le fait d'avoir sous les yeux (mirer, significativement associé aussi bien au fait de regarder avec étonnement que de rire) ce qu'il est impossible de voir, est éminemment théâtrale, de même que l'esthétique de l'enchantement (terme dérivé de chant ou incantation de formules magiques, que je préfère à celui de merveilleux dans la mesure où il insiste davantage sur l'effet produit sur le spectateur plutôt que sur la manifestation sensible), toujours problématique, qui lui a donné naissance⁶.

- 4 Pour mener l'enquête sur ce terrain, il semble bien que l'œuvre dramatique de Sedaine, auteur aujourd'hui encore en partie délaissé par la critique⁷, et plus précisément, l'opéra-comique le *Diable à quatre* ou *La Double métamorphose* (1756)⁸, puisse s'avérer féconde, et permettre de mettre en évidence la complexité aussi bien poétique qu'idéologique de ce type de production dramatique à caractère merveilleux. Il s'agit en effet d'une sorte de « conte dramatique » sous forme de « comédie à métempsychose » en prose, mêlé d'ariettes et de vaudevilles, créée pour la Foire Saint-Laurent, puis rapidement reprise avec grand succès au Théâtre-Italien.
- 5 La source d'inspiration de la pièce n'étant pas un conte romanesque, mais une autre comédie anglaise, on peut y voir le fonctionnement du conte dramatique indépendamment de la question de la transposition d'art, de la relation intertextuelle ou des éléments d'emprunt au conte narratif, et partant s'interroger sur la spécificité et les caractéristiques de cette forme. On défendra l'hypothèse selon laquelle il existe bien, sur la période considérée, une poétique constituée et une fonction philosophico-idéologique du conte dramatique, en partie au moins indépendante des influences, des sources et des ressources du conte narratif, même si elle répond à une logique comparable, parce que parallèle, d'articulation entre culture populaire et culture savante, de transposition entre oralité et écriture, de synthèse entre tradition et innovation, de confrontation entre perspectives projectives et visions rétrogrades...
- 6 Encore la relation privilégiée entre théâtre et enchantement qui se joue dans ce conte dramatique apparaît-elle d'emblée comme problématique, dans la mesure où elle est fondée sur la mise en représentation de ce qui, par définition, n'est fait que pour être simplement imaginé.

Théâtre et enchantement, un couple incontournable mais problématique

- 7 Dans l'histoire longue des relations tumultueuses entre théâtre et enchantement, l'opéra-comique, que je qualifierais volontiers de « théâtre en musique », tient une place privilégiée, comme point d'articulation entre un enchantement lié aux conventions du merveilleux mythologique et à l'espace de fiction qu'elles autorisent, et un enchantement en quelque sorte généralisé produit par la seule émotion qui envahit aussi bien l'esprit et le cœur que les yeux et les oreilles. Tel est, plus généralement, le sens attribué par Jean Starobinski à l'opéra au XVIII^e siècle :

On devine que la transition est souvent insensible entre l'enchantement au sens littéral, c'est-à-dire la puissance exercée par certains personnages de la fiction, et l'enchantement au sens figuré, « l'extase, l'enthousiasme, l'ivresse des sentiments » qui animent un ouvrage tout entier et qui se communiquent au spectateur. Un opéra sans divinités ni sorciers, mais où les passions sont nobles et grandes, peut encore répondre à l'attente d'enchantement⁹.

- 8 Mais au-delà de cette évolution esthétique, l'opéra-comique, en particulier dans l'œuvre d'un de ses devanciers et refondateurs tel que Sedaine, traduit également une césure intellectuelle, qui n'est pas sans rapport avec une ligne de partage idéologique :

celle du basculement d'un univers de croyance magico-religieuse dans la fiction à caractère merveilleux à un univers sécularisé, sinon laïcisé, fondé sur une croyance de convention, librement consentie par le spectateur, autrement dit sur ce que je suis tenté d'appeler un « pacte de créance » : partant, c'est le rapport au mythe et à l'imaginaire qui se trouve inversé, voire reconfiguré, à travers la conception d'un enchantement sans merveilleux, ou d'un merveilleux de pure et simple convention réduit au statut de simulacre. Ce que propose ainsi un certain théâtre en musique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est un enchantement qui naît au cœur même du processus de désenchantement du monde, et où le sens concret primitif de l'enchantement se mue en un jeu sur l'effectuation de la métaphore et dans le même mouvement, la mise à distance de la merveille. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de ce théâtre à caractère merveilleux que de devenir florissant au moment même où la raison triomphante en sape les fondements symboliques, contribuant à fonder une esthétique de la sidération très éloignée aussi bien de la simple fonction ornementale du merveilleux vraisemblable que de l'efficacité symbolique et rituelle du merveilleux chrétien et mythologique.

- 9 Radicalisant un mouvement dont on peut suivre la naissance et l'affirmation depuis le dernier tiers du XVII^e siècle, le théâtre merveilleux, à plus forte raison lyrique, exploite ainsi le plaisir trouble de la mystification démystifiante, redoublé par la mise en crise mi jubilatoire, mi nostalgique des grands mythes fondateurs. « Les grands enchantements sont toujours racontés de loin, après coup, comme des événements d'un autre temps. [...] [C]e dont parle le mythe n'a existé que par le mythe¹⁰ », se plaint à constater Jean Starobinski, traduisant à merveille le curieux et paradoxal « réenchantement du monde¹¹ » à l'œuvre dans le théâtre de la période. Et c'est précisément ce qui permet au théâtre, investi d'un « esprit mythique », d'être sur la période qui m'intéresse un profond incubateur de mythes littéraires, comme l'indique Christian Delmas :

La mythologie, sa diffusion le prouve, conserve une emprise réelle sur l'imaginaire au XVII^e siècle, proche encore en bien des aspects du sens de la merveille, de l'irrationnel, voire du magisme du siècle précédent. [...] [C]est le théâtre, déjà véritable rite social au XVII^e siècle, qui par le resserrement d'une structure narrative obligée et l'objectivité de sa représentation, paraît offrir la forme la plus favorable à l'imagination mythique.

- 10 L'auteur y définit ensuite, dans une perspective comparable à celle de Gilbert Durand et de l'approche de l'« imaginaire symbolique » par ses « structures anthropologiques », le « mythe littéraire » en fonction de quatre critères : la cohérence de l'organisation interne du système métaphorique ; la coïncidence entre la problématique affichée et l'imaginaire qui l'inspire ; la correspondance entre l'imaginaire créatif de l'auteur et l'imaginaire collectif de son époque ; enfin, corrélativement, l'origine populaire du mythe littéraire, qui puise dans les représentations primitives la matrice de son propre fonctionnement créatif¹². Ainsi la littérature, et en particulier le théâtre à caractère merveilleux, peuvent-ils être considérés comme fondés sur une esthétique du « bricolage », à l'image des mythes dont ils sont porteurs, pour reprendre à mon compte l'heureuse expression de Claude Lévi-Strauss, autrement dit fondés sur un art de l'assemblage, de l'hybridation qui, sans jamais verser dans l'ornement ni l'amalgame hétéroclite, constituent leur principale source d'innovation¹³.
- 11 Sans tomber dans une perspective étroitement téléologique¹⁴, d'ailleurs d'emblée invalidée par le constat de l'effet de substitution entre la progression de l'incroyance

religieuse au XVIII^e siècle et la montée de la crédulité quant aux sciences occultes (magie, alchimie, divination...)¹⁵, on peut donc risquer l'hypothèse selon laquelle l'imaginaire symbolique du théâtre, à partir de la fin du XVII^e siècle, non seulement puiserait sa source dans le substrat mythologique antique (c'est la condition même de sa possibilité, à en juger par la querelle autour du « merveilleux vraisemblable »), mais encore le fondement pragmatique de son efficacité symbolique.

- 12 On sait en particulier que la présence sur scène de magiciens dans la littérature de la fin du XVII^e relève de stratégies de condamnation et de démythification clairement identifiables¹⁶. De ce point de vue, la pièce dont il est question ici ne fait pas figure d'exception à la règle. Cependant, les choses sont moins simples au théâtre qu'il n'y paraît de prime abord, à plus forte raison au XVIII^e siècle, et en particulier dans l'opéra-comique, puis, dans une certaine mesure, dans le mélodrame sur lequel, d'un certain point de vue, il anticipe. Car si la magie et les emprunts au merveilleux peuvent à bon droit y sembler conventionnels, ils concourent, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, à poser les bases d'une expérimentation nouvelle des formes dramatiques et du spectaculaire où la réalité et la merveille, en d'autres termes, où le sensible et l'enchantement, cessent d'être perçus contradictoirement.
- 13 Si bien qu'au moment même où le merveilleux romanesque exploite toutes les ressources de la théâtralité, le merveilleux théâtral, quant à lui, amorce un mouvement complexe car contradictoire, cherchant à la fois à se littériser, autrement dit à se déthéâtraliser pour mieux se refictionnaliser, et à exploiter pleinement les ressources propres du spectaculaire. Autrement dit, l'opéra-comique traduit ce moment où le théâtre de l'enchantement exploite la cohérence d'un univers romanesque qui répond à un besoin d'évasion de la part du spectateur captivé, tout en assumant sa fonction de simulacre dans un dispositif technique et scénographique qui, précisément, ne cherche jamais à donner le change. C'est ainsi que ce théâtre sollicite des effets spéciaux parfois complexes pour les placer au service d'une certaine forme d'effet de réalité contribuant à enfermer la fiction dans la boîte d'illusion propre à ce qu'on appellera bientôt la dramaturgie du quatrième mur¹⁷. On peut s'en convaincre en lisant notamment les *Mémoires et Essais sur la musique* de Grétry, ou en se replongeant dans les œuvres d'auteurs et de compositeurs tels que Marmontel, Dalayrac, Duni, Monsigny, Philidor, Le Sueur ou bien entendu, Sedaine...
- 14 Encore ce type de dispositif ne peut-il se comprendre indépendamment des conditions matérielles de production du théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles, et partant, des régimes d'illusion ou de production des affects qu'ils visent : indiscipliné, contestataire, volontiers enclin à organiser le chahut¹⁸, le public de théâtre à l'Âge Classique n'est pas en situation de pouvoir, autrement que par intermittence et de façon souvent fortuite, entrer de plain-pied dans l'illusion théâtrale¹⁹. Aussi le défi du dramaturge est-il de savoir avec art forcer son attention, même de façon fugace ou intermittente, autrement dit et selon les termes de l'époque, susciter son « intérêt²⁰ ». Le terme désigne en effet un certain type d'investissement affectif dans la fiction, qui dépend, comme l'écrit Diderot l'année même de la représentation du *Diable à quatre de Sedaine*, de l'unité du spectacle autant que de l'écriture²¹.
- 15 Bien au-delà du débat théorique et doxographique entre doctrinaires, la question du merveilleux théâtral engage donc un déplacement notable des enjeux, depuis ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Guy Spielmann, une « poétique essentialiste », celle des Dacier, de d'Aubignac, de Boileau, fondée sur les règles absolues de composition

littéraire et en particulier, l'exigence de vraisemblance, et une « poétique existentialiste », celle des machinistes, des décorateurs, des scénographes ou plus généralement, des praticiens du théâtre, plus implicite, plus inductive, fondée sur la pratique empirique du spectacle vivant²². Ainsi, il apparaît que le théâtre du merveilleux ou de l'enchantement peut se décliner en trois séries de questionnements qui se superposent imparfaitement :

- 16 - *La fabrique du merveilleux* : la mise en scène de fantasmagories présente d'emblée des difficultés techniques et pratiques qu'il importe de situer au sein des conditions matérielles de production de l'illusion théâtrale de l'époque, et en particulier des progrès techniques des arts de la scène (machinerie, artifices divers, illusions d'optique, hydraulique et pyrotechnie, dressage d'animaux vivants...). Le théâtre du merveilleux a ainsi partie liée à l'invention de la pratique de la mise en scène, sinon de sa conscience, et constitue donc un jalon essentiel dans l'histoire des arts du spectacle.
- 17 - *La dramatisation du merveilleux* : la mise en fiction de mondes et d'êtres merveilleux relève d'un travail de dramaturgie qui puise dans le patrimoine gnostique (merveilleux mythologique et chrétien), littéraire (travestissement burlesque, parodie, pastiche des genres nobles, transposition des formes non dramatiques telles que contes, fables et proverbes) et imaginaire (personnages épisodiques et allégoriques, êtres surnaturels et élémentaires, fées, magiciens, sorciers, génies). Repoussant les limites du pacte d'illusion, interrogeant les régimes de la théâtralité, mais aussi de la croyance socialement convenue et historiquement datée, ces formes hybrides revendiquent un droit à l'imagination hors des cadres formels habituels et posent les bases d'une réflexion métathéâtrale.
- 18 - *La réception du merveilleux* : théâtre d'illusion par excellence, la dramaturgie du merveilleux cherche à produire auprès des publics visés un effet esthétique bien particulier reposant sur une dialectique de l'enchantement-désenchanté, c'est-à-dire du jeu sur les conventions de l'illusion consentie ou du pacte de créance propre à la situation théâtrale susceptible de mettre en évidence les pouvoirs de la littérature.
- 19 Autant la rareté des réflexions sur les théâtres du merveilleux autorisait une première approche aussi large que possible, autant la démonstration doit-elle s'appuyer, à ce stade de l'analyse, sur un cas précis afin de le voir fonctionner. Il semble en effet que le *Diable à quatre* ou *La Double métamorphose*, composé par Sedaine en complicité avec le compositeur et musicien Philidor, et représenté en 1756, puisse s'avérer utile à éprouver la série d'hypothèses qui viennent d'être avancées. On consentira à reconnaître que ce choix est tout sauf arbitraire, dans la mesure où il peut être considéré comme le paradigme d'un genre dramatique spécifique à caractère merveilleux sinon nouveau, pour le moins renouvelé, et destiné à connaître une vogue considérable : le conte dramatique, forme hybride sur laquelle il convient maintenant d'apporter quelques précisions.

- Le « conte dramatique, » une dramatisation nouvelle des « mœurs du bon vieux temps »
- 20 Sedaine fait la part belle aux adaptations de contes, fables et nouvelles à caractère merveilleux sur les planches, y cherchant l'inspiration d'un certain nombre de ses propres contes dramatiques : ainsi notamment de *Blaise le savetier* (1759), de *L'Huître et les Plaideurs* ou *Le Tribunal de la chicane* (1759), du *Faucon* (1772) et du *Magnifique* (1773), tous adaptés de contes et nouvelles de La Fontaine, mais aussi de *Rose et Colas* (1764), *L'Anneau perdu et retrouvé* (1764), *Les Sabots* (1768) ou encore, *Aucassin et Nicolette* ou *Les Mœurs du bon vieux temps* (1779) et surtout, *Raoul Barbe-Bleue* (1789). Il s'associe souvent

les services de musiciens prestigieux de son temps comme Laborde, Sodi, Duni, Monsigny, Grétry, ou encore, à de multiples reprises, Philidor²³. En cela, il suit une mode, qui puise allègrement, dans La Fontaine et Perrault, notamment la source d'adaptations plus ou moins heureuses de contes romanesques bien connus du public contemporain²⁴. Mais il contribue également, avec d'autres²⁵, à poser les bases du « conte dramatique », considéré comme forme poétique constituée et en partie au moins autonome.

- 21 Parmi cette seconde catégorie de contes dramatiques, on dénombre une grande majorité d'opéra-comiques, dont *Le Diable à quatre*, commandé par Jean Monnet, alors directeur de l'Opéra-Comique en quête de nouveaux succès à la suite du départ de Vadé, inaugure la série, contribuant notablement à poser les bases d'un genre renouvelé (au cours du siècle, il s'est développé et affranchi de ses origines foraines) fort au goût des publics de l'époque²⁶. De l'opéra-comique du XVIII^e siècle, Sedaine extrait à la fois son hybridation poétique²⁷, qui lui permet d'articuler effets merveilleux et cohérence globale du tableau²⁸, mais aussi son parti pris assumé du pittoresque (qui contraste avec l'exotisme de certains sujets merveilleux) et surtout, de la désuétude, par l'évocation, empreinte d'une certaine nostalgie, d'un monde bucolique présenté comme perdu et d'un âge d'or considéré comme révolu : « Ce Spectacle semble s'attacher principalement à la représentation fidèle des mœurs naïves & simples des Artisans & des Villageois, au moyen d'une petite intrigue d'amour ou autre²⁹ ».
- 22 Le curieux attelage³⁰ entre ce goût proprement merveilleux de l'illusion pour l'illusion qui préside aux effets magiques et cet ancrage « réaliste » de la fiction, qui se décline sous forme de « tableaux » (chaumières de fermiers, tavernes anglaises, palais arabes, jardins exotiques...) n'est peut-être jamais aussi sensible que dans le conte dramatique, qui puise dans les sources et ressources du romanesque les éléments d'un décor cohérent sans pour autant renoncer à la rhétorique de l'image et à l'efficacité de la sidération visuelle propre au genre. Loin de la dramaturgie à grands effets spectaculaires de l'esthétique opératique, le genre semble se cantonner à la monstration d'« effet magiques » ostensibles mais non pas pour autant mis à distance. Tels sont les ingrédients du conte dramatique, véritable effectuation de la théâtralité perceptible dans le conte romanesque, et en même temps récit-parabole, qui doit être considéré non pas simplement comme transposition d'art ou comme réécriture d'intertextes identifiables à travers les recueils de contes narratifs. Il est devenu usuel de parler de la « théâtralité » intrinsèque du conte narratif, mais aussi, des adaptations dramatiques de contes romanesques ; de même que le recensement des séquences théâtrales, voire de l'encadrement théâtral des contes n'ont pas échappé aux spécialistes, leur permettant d'étayer la thèse d'une affinité élective entre scène et conte. Mais il semble bien que le chemin inverse, à savoir celui permettant de définir le conte dramatique comme forme constituée, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, indépendamment de ces intertextes narratifs, a été beaucoup moins fréquenté. Si bien qu'on peut risquer l'hypothèse d'une « narrativité » du conte dramatique, au même titre qu'on parlait déjà d'une « théâtralité » du conte romanesque.
- 23 Mais c'est surtout dans le second type de procédé que Sedaine se montre le plus habile, au moyen de ce que je serais tenté de qualifier de processus de vieillissement accéléré du conte dramatique. Comme avant lui Charles Perrault, multipliant à dessein les archaïsmes de langue dans la transposition littéraire des contes oraux de tradition populaire et campant ses personnages dans un monde présenté d'emblée comme

révolu, Michel-Jean Sedaine exploite le pouvoir évocateur de ce qu'il appelle lui-même ailleurs les « mœurs du bon vieux temps » en reprenant à son compte l'esprit des vieux contes ruraux et en particulier, leur fond d'équivoques gauloises, de plaisanteries misogynes ou encore, de franche brutalité dans l'expression des relations humaines, qu'elles soient sociales ou domestiques³¹. Les séquences de violence conjugale et de bastonnade sont nombreuses dans la pièce, et la femme du savetier, dans une chanson restée célèbre, se fait la porte-parole d'une trivialité féminine bien assumée, comme dans ce fameux couplet de Margot, « *râpant et prenant du tabac* » :

Je n'aimois pas le tabac beaucoup ;
 J'en prenois peu, souvent point du tout :
 Mais mon mari me défend cela.
 Depuis ce moment-là,
 Je le trouve piquant
 Quand
 J'en peux prendre à l'écart ;
 Car
 Un plaisir vaut son prix,
 Pris
 En dépit des maris.
 (Acte I, scène 9, air noté n° 3).

- 24 La musique est également partie prenante dans cette esthétique de la désuétude chez Sedaine, comme l'indiquent les relations qu'il entretient avec ses compositeurs. Grétry s'en explique à propos de *Richard Cœur de Lion*, autre opéra-comique, dans des termes éclairants qui s'appliquent tout aussi bien à la pièce dont il est question ici. Il justifie ainsi la « romance » commandée explicitement par le dramaturge dans la mouvance du genre troubadour : « Ces mêmes réflexions m'engagèrent à faire [la romance] dans le vieux style pour qu'elle tranchât sur tout le reste. Y ai-je réussi ? il faut le croire puisque cent fois l'on m'a demandé si j'avais trouvé cet air dans le fabliau qui a procuré le sujet ». Plus loin, il évoque sa recherche d'un « vieux style capable de plaire aux modernes³² ».
- 25 Sedaine sait également exploiter la sobriété didactique et la finalité axiologique des contes traditionnels, perceptible à travers le style simple et touchant qui émaille ses pièces et lui vaut l'éloge paradoxal de George Sand, dont on sait qu'elle proposa avec *Le Mariage de Victorine* la suite du *Philosophe sans le savoir* :
- Le mérite de Sedaine est dans son individualité et non dans sa forme. Je ne vois même pas qu'il ait une forme. Sous ce rapport, ses ouvrages ne se ressemblent pas entre eux... Ici, le style est simple et naïf ; là, il est brillant et recherché. Les différentes pièces de Sedaine sont conduites par des procédés forts divers : il en est qui ne sont pas conduites du tout, je ne dis pas les meilleures, mais les plus saisissantes par l'émotion qu'elles produisent... [...] [C]e qui est irréprochable, inimitable par conséquent dans Sedaine, c'est la sensibilité profonde et vraie de l'expression, c'est la noblesse vaillante des caractères ; on aime les personnages de Sedaine, on les comprend et on y croit. [...] Il y a plus que de la fraîcheur, plus que de la naïveté, plus que de l'harmonie dans le tableau de Sedaine : il y a de la véritable grandeur³³.
- 26 Et c'est précisément dans cette créance naïve et non distanciée ou médiatisée par l'écriture dramatique que réside l'efficacité onirique du conte dramatique tel que Sedaine contribue à le mettre en scène. Encore convient-il de préciser que l'auteur s'inscrit lui-même dans une prestigieuse filiation, en s'appuyant sur la pièce anglaise à succès de Colley Cibber, dont les *Anecdotes dramatiques* nous signalent la notoriété : «

L'Original Anglais se représente très souvent à Londres, par rapport à la bizarrerie du sujet, à la vivacité du style, et surtout, à la vérité des caractères³⁴ ». En outre, il s'associe les services de Philidor, compositeur de renom rompu à la musique de scène, avec lequel il continue à collaborer sur plusieurs spectacles de la même période (*Blaise le Savetier et L'Huître et les plaideurs*)³⁵.

- 27 Avec *Le Diable à quatre*, Sedaine inaugure pourtant un véritable filon dramatique qu'exploiteront ensuite, sans parler des très nombreuses reprises de sa pièce tout au long du second XVIII^e siècle et jusque dans la première moitié du XIX^e siècle³⁶, toutes sortes de continuateurs plus ou moins fidèles, à commencer par Creuzé de Lesser, qui en donne, avec *Le Diable à quatre ou La Femme acariâtre*, une version remaniée³⁷. L'enjeu essentiel de cette adaptation, comme de la plupart de celles qui suivront, est précisément de rendre « crédible » l'intervention du magicien sur scène. Car si l'action se déroule bien « dans le temps où il y avait des sorciers », et si le personnage du sorcier Kerbumalec est bien conservé, la réécriture lui prête le langage ironique d'un enchanteur de pacotille qui ne croit pas à ses propres pouvoirs : « Je veux prouver en punissant cette femme, et même en la corrigeant s'il est possible, que je suis un sorcier moral et qu'il y a des honnêtes gens partout ». Comment mieux exprimer l'étroite subordination d'un merveilleux de convention à la finalité axiologique, voire didactique de la pièce, et comment mieux rendre compte de l'effet de substitution entre fonction imaginaire et fonction pédagogique du conte dramatique ? Les réécritures ultérieures iront dans le même sens, qu'il s'agisse, pour ne prendre en exemple que l'année 1845, de l'adaptation de Leuven, Brunswick et Siraudin³⁸, qui ne rappellent même plus le nom de l'auteur et tirent le merveilleux du côté de la bouffonnerie au moyen de grossiers procédés de distanciation, opérant la substitution des deux femmes par deux énormes gobelets d'escamoteur ; mais aussi de celle de Jaime et Michel Delaporte³⁹, qui substituent à la figure du sorcier une fée apparaissant alternativement sous les traits d'une vieille femme et sous la forme d'un nuage scintillant.
- 28 Entre temps, le conte dramatique à caractère merveilleux a perdu la cohérence de son univers onirique, intimement liée à l'évolution en profondeur des techniques pratiques de mise en scène et des modalités esthétiques de sa dramaturgie de l'enchantement, au profit de l'évocation à sensations de l'extraordinaire, s'associant pour les besoins de la cause au mélodrame et à l'opéra, puis au vaudeville, pour produire des pièces à grand spectacle mêlant forces surnaturelles et êtres de chair dans des mises en scène fastueuses qui cherchent, tantôt l'épouvante (les théâtres des Boulevards du Crime et du Grand Guignol), tantôt le trouble sensuel (les revues érotiques des grandes salles parisiennes), avant de céder définitivement la place au cinéma naissant⁴⁰.
- 29 Le conte dramatique de Sedaine montre donc bien au regard rétrospectif du critique la façon dont le théâtre à caractère merveilleux, notamment lorsqu'il s'affranchit de la transposition d'art propre à l'adaptation de contes narratifs, contribue à poser les bases d'une esthétique paradoxale fondée à la fois, au plan de l'écriture, sur une poétique de la désuétude artificielle, et, au plan du spectacle, sur une expérimentation projective des possibilités scéniques et scénographiques de cette échappée dans l'enchantement. Tout à la fois promoteur du « genre troubadour » et inventeur de l'espace scénique compartimenté⁴¹, Sedaine détourne en effet ici une vieillerie, sombre histoire d'auteur d'un sort magique, afin de mieux l'exploiter en créant un espace polymorphe seul susceptible de figurer le processus de métempsychose qui est au cœur de la pièce.

Encore convient-il de préciser qu'à travers cette métempsychose se jouent un certain nombre d'enjeux philosophiques susceptibles d'être identifiés.

La métempsychose, entre narration et dramaturgie

- 30 La permutation des personnages, ressort essentiel de ce conte dramatique autorisé par le motif de la transsubstantiation, exploite, sous forme de parabole, le sens philosophique caché du « conte à métempsychose ». Le détail de l'intrigue est en effet des plus significatif, comme l'indique le synopsis suivant :

Un fameux Magicien, qui fait grêler quand il veut, s'étant égaré dans son chemin, demande de se reposer dans le Château d'un Marquis. La Marquise, ou plutôt le Diable à quatre, s'y oppose, & le menace de le chasser honteusement. Le Magicien, furieux, évoque les Puissances du Tartare, & leur ordonne d'enlever la Marquise, & de la porter sur le lit de Margot. Cette Margot est la femme de Maître Jacques, Savetier au coin du Château. Cependant les Démons obéissent ; & la Marquise, habillée en Savetière, est transportée sur le grabat de Maître Jacques. Quel étonnement pour elle, lorsqu'éveillée par le chant du Savetier, elle se trouve revêtue de haillons ! Elle se livre d'abord à la surprise ; ensuite veut ordonner et faire la méchante ; mais le tire-pied de Maître Jacques la ramène à la raison. Elle s'abandonne à ses larmes, se désespère, lorsque Lucile, la Femme-de-Chambre, vient chercher une paire de mules. Celle-ci ne la reconnaissant pas, la traite comme Margot, & en reçoit un rude soufflet. Maître Jacques, indigné de voir frapper une de ses Pratiques, oblige la Marquise de se mettre à genoux devant Lucile, & de lui demander pardon. Enfin, après avoir rendu au Savetier, forcément, les offices les plus bas pour elle, elle le bat, le culbute de son escabeau, & se sauve, pour aller au Château. Mais on ne l'y reconnaît plus ; son Époux l'appelle sa Bonne, tandis que Margot, habillée magnifiquement, jouit de tous les honneurs dus à la Marquise. Le Magicien, se croyant assez vengé, vient mettre fin à la double Métamorphose. La Marquise promet d'être à l'avenir plus douce & plus traitable, & permet aux gens de la maison de se réjouir⁴².

- 31 Il peut s'avérer fécond de comparer le traitement en vogue de la transsubstantiation des âmes propre au « conte à métempsychose » et celui de ce que j'appellerais la « comédie à métempsychose ». Sur le premier, je me contenterai de renvoyer ici aux travaux de Jean-François Perrin, étayés par le dépouillement d'un abondant corpus théorique, philosophique et romanesque, que je résumerai pour les besoins de ma propre démonstration. Après avoir mis en évidence les présupposés de la doctrine indo-égyptienne de la métempsychose (transmutation d'un corps dans un autre), fondée sur la foi dans l'immortalité de l'âme et l'éternité du monde, il évoque deux aspects marginaux dans la théorie, mais tout à fait centraux pour le contrepoint que représentent aussi bien la fiction que la réflexion philosophique : le thème du ressouvenir des vies antérieures et celui de la transmigration volontaire. Il isole ensuite deux schémas narratifs récurrents de ce qu'il définit comme le « conte à métempsychose », d'une part le « conte liste à la première personne », d'autre part le « conte à migration volontaire », ce qui lui permet d'isoler plusieurs syndromes afin de montrer que ce qui se joue au sein de cette « poétique expérimentale » c'est, à la faveur des « ratés de la transsubstantiation », « d'une part la question des rapports entre l'âme et le corps et d'autre part la question du ressouvenir des vies antérieures⁴³ ».
- 32 En ce qui concerne la « comédie à métempsychose » telle qu'on peut l'envisager à partir de la pièce de Sedaine, mais aussi de tout un corpus dramatique de la même période⁴⁴, il apparaît tout aussi nettement que dans le conte à métempsychose que ce goût pour les « ratés » de la migration des âmes est fondamental pour la poétique du genre. En particulier, le « syndrome de l'âme sensible » (« se découvrir impuissante à

se rendre perceptible à autrui⁴⁵ ») y est dominant, bien que le système d'énonciation propre au langage théâtral le rende a priori difficilement exploitable. On peut isoler au sein de ce corpus dramatique deux schémas principaux d'intrigue : celui de l'imposture crapuleuse, et celui de la punition de rédemptrice : dans le premier cas, il s'agit pour un personnage investi du pouvoir de transsubstantiation de l'utiliser à son profit, afin de satisfaire secrètement ses propres désirs (c'est le cas des *Amphitryon* de Rotrou ou de Molière) ; dans le second cas de figure, il convient de punir un personnage en lui imposant un parcours de rédemption dans le corps d'un autre personnage de condition inférieure. La situation d'imposture est d'emblée compromise dans le conte dramatique de Sedaine par le fait que la transsubstantiation est subie, car imposée par un tiers (le magicien), et non pas choisie, et toute la saveur de la situation est fondée sur le caractère asymétrique de la migration, considérée comme une gratification pour le personnage vertueux (la femme du savetier), et comme une punition pour l'autre femme (la marquise) : « Que sous les traits de Margot [la Marquise] apprenne à devenir douce comme elle ; et que Margot, sous les traits de la Marquise, reçoive la récompense de sa douceur » (Acte I, scène 12). Mais, si chacune des deux femmes ainsi transportées dans le corps de l'autre sont rapidement parfaitement conscientes de leur situation, elles ignorent précisément le caractère réciproque de la situation : ainsi, pâtissant ou profitant de leur nouvelle condition, elles ne chercheront à savoir ce qui est advenu de leur propre enveloppe corporelle initiale que lorsqu'elles seront très directement et physiquement confrontées à elle.

33 Encore cette prise de conscience est-elle progressive. Les scènes les plus savoureuses de la pièce, et les ressorts comiques les plus efficaces tiennent précisément au traitement de la prise de conscience de la situation par les deux femmes : tout l'acte II repose sur la lente découverte, par la Marquise, de sa nouvelle apparence ; cependant que tout le début de l'acte III est fondé sur la découverte similaire de Margot. Pourtant, on peut considérer le rapport entre âme et corps dans les comédies à métempsychose comme inverse de celui des contes à métempsychose : là où le récit joue sur une âme consciente d'elle-même et de son changement de corps, la comédie joue au contraire sur le décalage entre cette conscience de soi et l'inconscience prolongée de son nouveau corps. C'est ce qui vaut à la Marquise, ignorante qu'elle est de son apparence, sinon de son rang, une scène de bastonnade (Acte II, scènes 1 puis 3), puis une nouvelle scène d'humiliation de la part de son ancienne femme de chambre (Acte II, scène II).

34 C'est aussi ce qui permet à Margot de reprendre après le sommeil conscience d'elle-même en chanson, sur le timbre, précisément fort opportun, de « Quel voile importun » :

Ah ! que je fais un beau songe !
Où suis-je ? En quels lieux ?
Serai-je dans les Cieux ?
Ah ! Si ce n'est qu'un mensonge,
D'un pareil sommeil
Que je crains le réveil !
Les beaux habits ! c'est de la soie,
Oui, je les touche en ce moment ;
Mais se peut-il que je me voie,
Et qu'ainsi je m'admire en dormant ?

35 Et plus loin dans la scène, après avoir fait le détail de ses parures :

Non, ce n'est pas un sortilège,
Oh, Ciel ! j'aperçois à mes doigts,

Une, deux et trois, me trompé-je ?
Des bagues au nombre de trois.
(Acte III, scène 1)

- 36 Mais c'est surtout dans la scène du miroir que la question de l'identité est posée avec la plus grande netteté en ces termes : « Mais que sens-je à mes oreilles ? (*elle fait l'action de chasser quelque chose*) mais ce sont des pendants d'oreilles, ah ! que je me voie. (*Elle regarde dans une glace et se retourne avec frayeur*). Ah ! j'ai eu peur, j'ai cru voir la Marquise, mais c'est moi ; non, c'est elle ; si, c'est moi, c'est moi ; c'est peut-être que les miroirs des Dames ne rendent jamais leur ressemblance : ah ! que je suis aise ! » (Acte III, scène 1). Plus tard, la même glace produira un effet inverse sur la Marquise :

La Marquise.
Et toi effrontée ; mais que vois-je ? Ma parure, ma figure, est-ce mon portrait, ou moi-même ? Rêvé-je ? Où suis-je ?
Margot.
Mais c'est là moi.
La Marquise.
Quoi ! cruel, tu ajoutes l'insulte à la perfidie la plus noire : tu feins de ne pas me reconnaître ; le changement d'habit a-t-il changé mes traits ? Cette glace ! O ! ciel !
La Marquise jette la vue sur le miroir de la Toilette, et se laisse tomber appuyée sur le dos du fauteuil, et paraît abîmée dans la plus vive douleur.
(Acte III, scène 7)

- 37 La question est donc, pour les deux femmes, soit de reconquérir, soit de masquer leurs identités respectives. Margot cherche à faire illusion en adoptant l'hexis d'emprunt de son groupe de référence, qui tranche nettement avec son groupe social d'appartenance. Mais c'est finalement moins ses attitudes corporelles maladroites qui la trahiront que son *ethos* de classe, son entourage la découvrant à la bonté nouvelle de ses manières et de ses sentiments, qui tranche avec ceux du « diable à quatre » que représente aux yeux de tous la Marquise. Cependant que cette dernière n'a d'autre ressource que d'appeler de ses vœux la mort à seule fin de renoncer à cette douloureuse transformation (Acte III, scènes 7 et 8).

De la transsubstantiation à la mobilité sociale

- 38 Au-delà de la portée philosophique de l'exploitation dramatique de la transsubstantiation comme crise de l'identité, il semble bien que le conte merveilleux revête ici des enjeux idéologiques et sociaux plus globaux. La métempsychose autorise en effet plus qu'une simple réflexion sur les troubles de l'identité et sur le rapport entre l'âme et le corps : elle permet d'interroger avec force la structure sociale dominante.
- 39 Avec cet opéra-comique, Sedaine revient sur un motif qui lui est cher, et qu'on rencontre tout aussi bien dans sa poésie : celui du travestissement, autrement dit, de la comédie des apparences, qui ne trouve pas de meilleure illustration que dans l'« Épître à mon habit ». Même utilisation ironique de la magie dans ce poème, qui à travers la « secrète magie » et le « talisman vainqueur » propose une variation autour de la question du jugement social émis d'après les apparences vestimentaires :

Ah ! mon habit, que je vous remercie,
Que je valus hier, grâce à votre valeur !
Je me connais ; et plus je m'apprécie,
Plus j'entrevois qu'il faut que mon tailleur,
Par une secrète magie,
Ait caché dans vos plis un talisman vainqueur,

Capable de gagner et l'esprit et le cœur.
 Dans ce cercle nombreux de bonne compagnie,
 Quels honneurs je reçus ! quels égards ! quel accueil !

- 40 Au-delà de la dénonciation des rites de sociabilité et des effets sur le monde d'un bel habit, l'auteur procède en outre ici à son auto-examen, évoquant avec lucidité le conditionnement opéré par le « charme » né du vêtement sur son propre possesseur et mettant en évidence l'articulation intime entre *ethos* et *hexis* :

Mais ma surprise fut extrême :
 Je m'aperçus que sur moi-même
 Le charme sans doute opérait.
 J'entrais jadis d'un air discret ;
 Ensuite suspendu sur le bord de ma chaise
 J'écoutais en silence, et ne me permettais
 Le moindre si, le moindre mais ;
 Avec moi tout le monde était fort à son aise,
 Et moi je ne l'étais jamais ;
 Un rien aurait pu me confondre ;
 Un regard, tout m'était fatal ;
 Je ne parlais que pour répondre ;
 Je parlais bas, je parlais mal.
 Un sot provincial arrivé par le coche
 Eut été moins que moi tourmenté dans sa peau ;
 Je me mouchais presque au bord de ma poche ;
 J'éternuais dans mon chapeau.
 On pouvait me priver sans aucune indécence
 De ce salut que l'usage introduit.
 Il n'en coûtait de révérence
 Qu'à quelqu'un trompé par le bruit.
 Mais à présent, mon cher habit,
 Tout est de mon ressort, les airs, la suffisance ;
 Et ces tons décidés, qu'on prend pour de l'aisance,
 Deviennent mes tons favoris :
 Est-ce ma faute, à moi, puisqu'ils sont applaudis ?

- 41 L'auteur achève sa satire par une comparaison qui tourne au désavantage de l'esprit français et de ses pratiques de civilité tant moquées à l'époque par les pays voisins⁴⁶ :

Dieu ! quel bonheur pour moi, pour cette étoffe,
 De ne point habiter ce pays limitrophe
 Des conquêtes de notre roi.
 Dans la Hollande il est une autre loi.
 En vain j'étalerais ce galon qu'on renomme ;
 En vain j'exalterais sa valeur, son débit ;
 Ici l'habit fait valoir l'homme,
 Là l'homme fait valoir l'habit.
 Mais chez nous (peuple aimable), où les grâces, l'esprit
 Brillent à présent dans leur force,
 L'arbre n'est point jugé sur ses fleurs, sur son fruit,
 On le juge sur son écorce⁴⁷.

- 42 À travers la question du travestissement se noue donc, dans le poème comme dans la pièce qui nous occupe, et plus généralement dans l'œuvre dramatique de Sedaine, notamment son *Philosophe sans le savoir*⁴⁸, une réflexion sur la mobilité sociale, la possibilité d'une inversion des rapports de domination et plus généralement, des positions au sein de la structure sociale. On peut ainsi relire l'inversion des positions entre les deux femmes autorisée par la métempsychose comme un questionnement

d'ordre sociopolitique. Ne négligeons pas le fait qu'en changeant d'apparence physique, les deux femmes échangent également leurs états, autrement dit, leurs conditions. Quand on songe que la question de l'ascension sociale représente un véritable mythe projectif, mais aussi, dans une large mesure, un impensé dans la pensée et la littérature de la fin du XVII^e comme du XVIII^e siècles⁴⁹, on mesure le potentiel subversif de l'argument de la comédie à métempsychose de Sedaine, mais aussi, indissociablement, la force d'inertie de la forme qu'il choisit de lui donner. L'opéra-comique partage en effet avec la plupart des formes comiques de la période la caractéristique d'être presque entièrement clos sur lui-même. En effet, si l'apparente légèreté de ce théâtre en musique où tout doit, par convention du genre, finir en chanson n'interdit pas l'expérience, tout à fait temporaire, de possibles sociaux inédits (comme l'accouplement proprement irreprésentable, et surtout, impensable d'un artisan avec une marquise), s'il autorise même une certaine forme de révocation en doute des conventions fondamentales assurant la pérennité de l'ordre établi (puisque Margot, récemment promue marquise, tient un temps son rang et parvient même à faire illusion sur son mari le Marquis en suscitant même chez lui un trouble sensuel inédit), encore est-ce au profit d'une éthique des plus conservatrice qui aura à cœur de finalement remettre chacun à sa place, sapant les bases mêmes de la remise en question qu'elle a simplement esquissée pour mieux la balayer d'un coup de théâtre.

- 43 Ainsi, par exemple, de la dénonciation de la violence entre maîtres et serviteurs. Certes la pièce, par l'artifice merveilleux des changements d'état, met en jeu les relations sociales ordinaires entre catégories sociales, comme avec la réaction de la Marquise, qui « suffoque » devant la violence symbolique de sa propre métamorphose (« qui m'a souillée de ces guenilles ? c'est l'attentat le plus noir, l'infâme, l'horreur, l'indignité la plus affreuse envers une femme de ma condition... », acte II, scène 1) ; certes, elle va même jusqu'à laisser supposer un autre ordre possible, notamment avec les accents de Maître Jacques lorsqu'il poursuit la Marquise en la menaçant d'une violence très concrète (« Et je veux être un chien, / À coups de pied, à coups de poings, / Je lui casserai la gueule et la mâchoire », acte II, scène 4) ; certes certaines scènes ont des accents frondeurs, comme cette ariette que l'on joue « lorsque l'actrice y est disposée » :

Cette valetaille,
Maudite racaille,
Ne fait rien qui vaille,
Des maîtres se raille,
Et sans embarras
Prend toujours ses ébats,
Chante, rit aux éclats,
Au milieu du fracas
Et des pots et des plats ;
Des maîtres se raille,
Et prend ses ébats,
En faisant gogaille,
Quand je n'y suis pas.
(Acte I, scène 8, ariette)

- 44 Mais qu'on ne s'y trompe pas, le conte dramatique s'achève en danses et chansons par un dénouement des plus conventionnels, qui réaffirme la nécessité d'un ordre social présenté comme un moindre mal et sauvé par la suggestion d'une certaine humanité dans le traitement des domestiques.

- 45 Plus généralement, tout porte à considérer que la morale est double dans la comédie, si l'on en croit d'abord le Marquis, qui tient le discours de la bienfaisance : « Est-il rien de plus digne de nous que de rendre heureux ceux qui nous entourent ? » ; mais aussi Maître Jacques, qui se fait, conformément à la convention théâtrale propre à son état, le porte-parole d'un hédonisme bien tempéré fondé sur la frugalité :

Mon système
 Est d'aimer le bon vin ;
 Mes Amis, et ma femme qui m'aime,
 Quelque peu d'ouvrage et point d'chagrin ;
 C'est l'vrai bien,
 Ou je n'y connais rien.
 De l'argent gros comme une futaille
 Ne nous rend ni joyeux ni plus sain ;
 La gaieté sur un siège de paille
 Se plaît mieux que sur un d'maroquin.
 [...] Not'bonheur est dans not'caractère,
 Un méchant ne rit presque jamais ;
 Mais un gars toujours prêt à bien faire,
 Vit content et vit toujours en paix.
 [...] Si l'bonheur était dans l'opulence,
 Dans les respects, dans les coups de chapiau,
 Pour me mettre au milieu d'la finance,
 Je vendrais jusqu'à mon escabiau.
 (Acte III, contredanse)

- 46 En dépit de la clôture comique traditionnelle, qui veut qu'à la fin chacun reprenne sa place et surtout, tienne son rang, Sedaine utilise donc ici la structure du conte dramatique pour la placer au service d'une morale modérantiste de l'équité bien tempérée et de l'entente cordiale entre catégories sociales, fondée sur la reconnaissance, de part et d'autre, de la hiérarchie et des devoirs envers elle. Entre temps, le merveilleux chrétien et mythologique, présentés sous les traits du burlesque mythologique et concrétisé par l'intervention machinique du magicien, fait office de roue de la fortune et divertit le public complice par le spectacle de la porosité, mais aussi de la confrontation et surtout, de la permutation des conditions. Le conte mobilise ainsi les structures de l'imaginaire pour dramatiser la réconciliation de la morale et de l'ordre social dans une sorte de cercle herméneutique vertueux, mais qui n'est pas neutre au plan idéologique.
- 47 Ce que montre ainsi cette comédie, comme beaucoup d'autres issues de ce genre de contes dramatiques à caractère merveilleux, c'est la possibilité, pour des formes *a priori* novatrices et expérimentales, de se mettre, contrairement à toute attente, à travers la dramatisation jubilatoire des questions sociopolitiques du temps, au service d'une conception figée du monde social et d'une vision globalement conservatrice de la mobilité sociale proche des sources auxquelles elles puisent la matière première de leurs contes. Érigé en forme symbolique, ce genre est donc susceptible de mettre en jeu, sous la forme de mythes et de représentations littéraires en assurant notamment la médiation, les structures d'un imaginaire social dominant particulièrement prégnant susceptible de désamorcer le potentiel subversif, ou tout simplement innovateur sur le plan des idées et des représentations, de la société qu'il contenait pourtant en germe.
- 48 Le conte dramatique à caractère merveilleux est, par conséquent, aussi cohérent et spécifique sur le plan dramaturgique, qu'ambivalent et contradictoire sur le plan philosophique et politique. Sorte d'art d'accommoder les restes, il sait exploiter les

ressources d'un folklore pittoresque traditionnel largement reconstruit et actualisé pour inventer des formes d'expression dramatique nouvelles, sans pour autant parvenir à se détacher d'une certaine forme de « passéisme », mélange de fatalisme et de nostalgie pour un âge d'or imaginaire qui coupe court à toute ambition réellement réformatrice sur le plan des mentalités.

- 49 Ainsi, l'exploitation dramaturgique du conte merveilleux, et plus précisément, du conte à métempsychose s'avère-t-elle d'une particulière fécondité pour interroger, non seulement la relation problématique entre théâtre et merveille, ou plus précisément entre spectacle et enchantement, mais encore l'ambivalence poétique du conte dramatique, véritable « poétique expérimentale » de l'hybridation qui passe par le réinvestissement de procédés contradictoires. Elle met en évidence l'existence d'une forme dramatique autonome, qui répond à la logique propre de l'histoire des formes théâtrales, de leurs conditions de production comme de réception et suit une évolution parallèle à celle du conte romanesque sans pour autant se réduire à une quelconque transposition d'art ou à une simple logique d'adaptation intertextuelle. Concomitance plutôt que causalité, l'évolution convergente du conte dramatique et du conte narratif permet d'interroger le réinvestissement et le détournement des cultures populaires, traditionnelles, majoritairement rurales et orales dans des formes hybrides d'écritures savantes qui ménagent sans solution de continuité effets merveilleux et esthétique du tableau, de la scène de genre, exploitant pleinement le goût des publics urbains voire mondains pour une certaine forme d'exotisme de proximité, celui des très fantasmatiques campagnes françaises.
- 50 L'analyse du conte dramatique autorise également un certain nombre de lectures philosophiques et idéologiques permettant de mettre en évidence sa nature profondément équivoque. Mais elle suggère surtout une réflexion plus large sur la nature de la fiction à caractère merveilleux et sur les régimes de croyance propres à l'émerveillement théâtral. S'il n'est pas douteux que la fiction s'avère profondément créatrice d'univers mimétiques, encore ces modèles virtuels, évocateurs de mondes alternatifs possibles, tiennent leur force, précisément, de leur pouvoir modélisant. L'écart entre le niveau de connaissance permettant d'appréhender la réalité et la fiction littéraire, qui réinvestit et détourne dans une large mesure les discours de savoir dont elle se fait l'écho, représente précisément la marge de manœuvre de la fiction projective, et partant, l'instrument de mesure de son efficacité symbolique. C'est ce qui fait, selon moi, du conte dramatique un véritable paradigme.

NOTES

1. La Bruyère, *Les Caractères* [1681], Partie I : « Des ouvrages de l'esprit », 47, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 92.
2. Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'Âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

3. En-dehors du très disparate numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, « Théâtre et merveilleux », 1963-1, on ne peut manquer d'évoquer les travaux pionniers de Marie-Françoise Christout, dans *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII^e siècle*, Paris, Mouton, 1965 et dans *Le Ballet de Cour de Louis XIV (1643-1672), mises en scène*, Paris, J. Picard, 1967, mais aussi ceux de E. d'Hauterive dans *Le Merveilleux au XVIII^e siècle*, Paris, F. Juven, 1903.
4. Respectivement Christian Delmas dans *Mythologie et mythes dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985 et Catherine Kintzler dans *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.
5. À ce titre, il y a lieu de signaler la faible part, voire l'absence de traitement de ces questions aussi bien dans les notices de dictionnaires littéraires consacrées au merveilleux (aucune mention dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, « Merveilleux » ; pas plus que dans Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, « Le Merveilleux ») que dans les sommes telles que celle de F. Gingras (dir.), *Une Étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen-Âge à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 2006. On lira pourtant Ernest Friedrich, *Die Magie im französischen Theater des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, Deichert, 1908 et Pierre-Victor Delaporte, *Le Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray, 1891.
6. La question se pose encore aujourd'hui, en d'autres termes, à travers l'essor du cinéma à effets spéciaux, comme l'indique un récent numéro du *Nouvel Observateur*, Hors-série n° 64 : « Pourquoi nous croyons aux contes de fées », Décembre-Janvier 2007, qui interroge un corpus allant d'*Harry Potter* au *Seigneur des Anneaux*, en passant par *La Rose pourpre du Caire...*
7. En dépit de recherches comme celle de David Charleton and Mark Ledbury, *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797*, Aldershot, Ashgate, 2000, mais aussi du travail d'édition poursuivi depuis de longues années par John Dunkley, qui n'a pas peu concouru à la redécouverte de ce corpus abondant et protéiforme.
8. Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre ou La Double métamorphose*, opéra-comique en trois actes, Paris, Duchesne, 1757 [BNF Yf 5937]. Sauf mention contraire, c'est l'édition de référence de mon article. La pièce est représentée pour la première fois à la Foire Saint-Laurent le 19 août 1756, et reprise le 12 février 1757 à la Foire Saint-Germain.
9. Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, « Chanter, séduire », p. 18.
10. Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*, *ibid.*, p. 12.
11. Sur ces questions, et notamment sur la notion d'« infrafiction », je me permets de renvoyer à l'article de Martial Poirson et Gaël Le Chevalier, « *La Pierre Philosophale* ou le réenchancement du monde dans le merveilleux théâtral », *Féeries* n° 3, Grenoble, Ellug, 2006, p. 217-251, notamment p. 237 et suiv.
12. Christian Delmas, « Du mythe au XVII^e siècle », publié dans Fanny Nepote-Desmarres et Jean-François Groperrin (dir.), *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, Hors série de la revue *Littératures classiques*, 2002 [réédition d'un article de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1988-3], resp. p. 23 et 27-29.
13. Je m'inscris complètement sur ce point dans la perspective de Jean-Yves Vialleton évoquant, à la suite de Georges Bataille une littérature de « l'éblouissement » et de la « consommation » dans « *Les Psyché du Classicisme : la littérature dans sa plus grande perfection* », *Les Valenciennes* n° 35, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

14. Celle d'Ernest Friedrich, déjà mentionné, selon qui la magie disparaît du théâtre français à l'aube du XVIII^e siècle, mais aussi celle de Raymond Lebègue qui affiche une naïveté apparente dans « Le Merveilleux magique dans le théâtre français à l'époque baroque », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1963-1, art. cité, p. 12 : « Le merveilleux magique disparaîtra du théâtre parlé, et se réfugiera à l'opéra, où ses prodiges et ses changements à vue continueront d'exciter la curiosité des spectateurs ».
15. Ce que remarque fort opportunément Marie-Françoise Christout dans *Le Merveilleux et le théâtre du silence*, ouvr. cité, p. 14-15. Les esprits des Lumières se sont en effet passionnés pour Cagliostro, Messmer, les « esprits élémentaires » du comte de Gabalis ou encore, toutes sortes d'« illuministes »...
16. C'est l'objet d'une part importante de l'ouvrage de Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.
17. On lira sur ces questions, et notamment sur la fonction de l'espace social du théâtre dans ce dispositif, « Théâtres à l'italienne et magie à la française : l'Opéra-Comique du XVIII^e siècle », publié dans Chantal Palleau et Max Gaillard (dir.), *Le Lyrique dans les théâtres à l'italienne*, Actes du séminaire de l'Opéra de Lille du 14 septembre 2004, Éditions ATI, 2005, p. 4-8.
18. Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre : Public Theater and French political Culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornwell University Press, 1999.
19. Christian Biet, « L'avenir des illusions, ou le théâtre des illusions perdues », *Littératures Classiques* n° 44, 2002, p. 175-214, et dans une perspective plus générale, Christian Biet et Pierre Frantz, « Le Théâtre sans l'illusion », *Critique* n° 699-700, septembre 2005.
20. Sur cette notion nodale et pourtant ambivalente qui cristallise une bonne part des débats autour du théâtre de période, on lira Alain Viala, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, Paris, PUF, 2005.
21. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* [1757], Paris, Larousse, p. 145 : « Il y a une sorte d'unité qu'on cherche sans s'en apercevoir, et à laquelle on se fixe, quand on l'a trouvée ».
22. Guy Spielmann, « Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII^e-XVIII^e siècles », disponible en ligne sur <www.georgetown.edu/faculty/spielmag/index.htm>.
23. Avec Sedaine comme librettiste, il a notamment donné *L'Huître et les plaideurs* ou *Le Tribunal de la chicane* (1759) et *Le Jardinier et son seigneur* (1761). Son œuvre fait une place de choix aux livrets à caractère merveilleux, avec plusieurs pièces à magicien (non seulement *Le Sorcier*, en 1765, mais encore *Le Soldat magicien*, en 1760) et aux adaptations de contes non dramatiques (*Blaise le savetier*, en 1759, *Le Bûcheron et les Trois souhaits*, en 1763...). Georges d'Heylli dans *Théâtre de Sedaine*, ouvr. cité, p. XII, émet l'hypothèse selon laquelle les ariettes seraient de Duni mais n'en apporte aucun argument probant.
24. Tel est notamment le cas de Quinault, Thomas Corneille, Lesage, Dufresny, plus tard Marivaux, Boissy, Pannard, Marmontel, Favart, Carmontelle, Collé ou encore, Beaumarchais, parmi tant d'autres.
25. Antoine Bret qualifiera un peu plus tard de « conte moral et dramatique » *L'Héritage*, comédie en un acte et en prose publiée dans les *Fables orientales et poésies diverses*, Deux Ponts, Imprimerie ducale, 1772, in-8°, volume II, indiquant par cette dénomination d'une forme constituée un effet d'identification et de reconnaissance poétique.

26. Je me permets de renvoyer ici à Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, 2002, mais aussi à Raphaëlle Legrand, « Risquer un genre nouveau : l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny », dans D. Charlton and M. Ledbury, *Michel-Jean Sedaine (1719-1797) : theatre, opera and art*, Aldershot, 2000, p. 119-145. On lira également avec profit Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, 1992. Sedaine offre lui-même ses propres vues sur le genre dans « Quelques réflexions sur l'opéra-comique », publiées dans *Théâtre choisi de Pixérécourt*, Nancy, 1843, volume IV. On peut également trouver dans L. Günter, *L'Œuvre dramatique de Sedaine*, Paris, E. Larose, 1908 un certain nombre d'éléments au sujet de l'influence de Sedaine sur le renouveau de l'opéra-comique.
27. Qui entre de plain-pied dans la dramaturgie et même dans l'esthétique de l'auteur, bien analysée, dans une perspective plus comparatiste, par Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the boudaries of genre*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 380 : 2000.
28. Abbé Joseph de La Porte et Sébastien Roch Nicolas Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, volume II, p. 339-340, définissent ce genre de « petits Poèmes Dramatiques qu'on joue sur le Théâtre de l'Opéra-Comique » de la façon suivante : « L'Opéra-Comique est un Drame d'un genre mixte, qui tient à la Comédie par le fond et s'approche de l'Opéra par la forme. [...] La Satire des mœurs, des usages ridicules & des modes extravagantes, la parodie, la critique des Ouvrages, les événements du jour, les intrigues populaires & bourgeoises, l'allégorie, le merveilleux, la Pastorale ; enfin, excepté la Tragédie & le Comique larmoyant, tous les sujets peuvent être de son ressort ».
29. La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, ouvr. cité, volume II, p. 339-340.
30. Pierre Frantz, dans « Théâtre à l'italienne et magie à la française : l'Opéra-Comique au XVIII^e siècle », publié dans Chantal Palleau et Max Gaillard (dir.), *Le Lyrique dans les théâtres à l'italienne*, ouvr. cité, p. 5-6. Il parle à ce titre d'un genre nouveau qui a « promu un imaginaire romanesque avec une esthétique du visible » et plus loin, d'un « espace si concrètement imaginaire et si rêveusement réel ». On connaît également, du même auteur, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, qui présente d'utiles développements sur cette notion essentielle au théâtre de la période.
31. Cet aspect n'a pas échappé à Louis Morland, évoquant dans sa courte notice d'introduction à la pièce son « excellent canevas comique » : « ce canevas, en effet, paraît venir de nos vieux contes, source fertile des bonnes plaisanteries satiriques, surtout des plaisanteries sur les femmes qui ont mauvaise tête. La gaîté gauloise se reconnut dans ce miroir », peut-on lire dans *Théâtre de Sedaine*, Paris, Garnier Frères, 1919, p. XXIII-XXIV, puis, p. XXV-XXVI : « *Le Diable à quatre*, après une longue carrière, semble destiné à disparaître de la scène, la délicatesse moderne ne supportant plus guère qu'un savetier même batte sa femme, à plus forte raison la femme d'autrui. Il reste comme un spécimen de la gaieté du vieux temps ; c'est la plus récente de ces anciennes farces comiques où les corrections conjugales se distribuaient si copieusement ». Il assimile ensuite la pièce aux « facéties d'autrefois ».
32. André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Paris, Prault, 1789. Plus loin, il rend hommage à cette dramaturgie de l'effet et aux qualités pragmatiques de Sedaine en matière de représentation : « il n'adopte une situation que parce qu'il est sûr qu'elle produira tel effet. Pendant les répétitions, je respecte ses moindres volontés ; s'il tourne une chaise, c'est parce qu'il prévoit que l'actrice, vue de profil,

fera l'effet qu'il désire ; mais il a peut-être encore plus senti que raisonné ses sensations ».

33. *Théâtre complet de George Sand*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1866, volume II. Mais cette simplicité lui vaut cependant la mécompréhension d'une partie de la critique littéraire, qui lui reproche, non sans certains préjugés sociaux relatifs à son profil sociologique atypique pour la profession, à l'image de Georges d'Heylli, une certaine puériorité : selon lui, ses opéras-comiques « sont mal écrits, enfantins souvent, remplis de vers, [...] mais si naïfs, si simples et à peu près tous, en dépit de leur style absent, pleins d'émotion et d'intérêt » (*Théâtre de Sedaine*, Paris, Librairie générale, 1877, p. XVI).

34. Abbé Joseph de La Porte et J.-M.B. Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, volume I, p. 264. La pièce dont il est fait mention est celle de Colley Cibber, *The Devil to Pay or The Wives Metamorphosed* (1750), traduite par Claude-Pierre Patu dans *Choix de petites pièces du théâtre anglais*, Londres et Paris, Prault Fils, 1756, volume I. Antoine de Leris fait le même constat dans le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, 1763, p. 144, évoquant une « farce anglaise » qui « eut beaucoup de succès ».

35. C'est cependant dans la nouvelle orchestration de Bernardo Porta que la pièce sera reprise le 14 février 1790 au Théâtre-Italien, puis au Théâtre des Variétés Amusantes, Comiques et Lyriques, non sans être passée par le Burgtheater de Vienne (avec une musique de Gluck), en 1759 et le Grand Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, en 1765.

36. La dernière reprise de la pièce, sur l'ensemble du XIX^e siècle, a lieu à l'ancien Opéra-National, boulevard du Temple, en 1853.

37. Auguste Creuzé de Lesser, *Le Diable à quatre ou La Femme acariâtre*, opéra en trois actes, paroles de Sedaine, remis au théâtre avec des changements, mis en musique par Jean-Pierre Solié, Paris, Madame Masson, 1809. Représenté au Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique le 30 novembre 1809.

38. Adolphe de Leuven, Léon-Louis Brunswick et Siraudin, *Le Diable à quatre*, vaudeville en trois actes, Paris, C. Tresse, 1845. Représenté au Théâtre des Variétés le 13 octobre 1845. Le même Leuven en propose la même année, avec N. Mazillier, une version sous forme de ballet-pantomime en deux actes, sur une musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Académie royale de Musique le 11 août 1845.

39. Ernest Jaime et Michel Delaporte, *Le Diable à quatre*, vaudeville-féerie en trois actes, imité de Sedaine, Paris, Marchant, s. d. Représenté au Théâtre du Vaudeville le 14 octobre 1845.

40. Je me permets de renvoyer sur ces questions à Marian Hannah Winter dans *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962.

41. Dont le meilleur exemple est peut-être celui des *Femmes vengées* (1775), où il invente, cent vingt-cinq ans avant l'avant-garde russe, un espace scénographique compartimenté proposant simultanément au regard du spectateur une juxtaposition de trois lieux scéniques différents faisant évoluer trois séries de personnages.

42. La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, ouvr. cité, volume I, pp. 383-384, notice « *Diable à quatre* ».

43. Jean-François Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps : les contes à métempsychose (XVII-XVIII^e siècles), publié dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin (dir.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poésie expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 123-139.

44. Citons pour mémoire, sous bénéfice d'inventaire, Yon, *La Métempsychose*, comédie en trois actes réduite en un acte et en vers libres, avec prologue, représentée au

Théâtre-Français en 1752 ; Riccoboni Père et Dominique, *La Métempsychose d'Arlequin*, comédie en un acte avec des scènes françaises, suivie d'un divertissement, représentée au Théâtre-Italien en 1718 ; Dancourt, *Les Métempsychose des Amours ou Les Dieux comédiens*, comédie en trois actes et en vers livres, avec prologue et intermèdes, sur une musique de Mouret, représentée au Théâtre-Français en 1717. Ces pièces tranchent nettement avec la série non moins fournie des « métamorphoses » à la même époque. La plus riche, du point de vue qui nous intéresse ici, est sans doute celle de Riccoboni et Dominique, par le jeu qu'elle introduit avec le pythagorisme et la réécriture burlesque de la mythologie antique.

45. Jean-François Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps », art. cité, p. 131.

46. Norbert Elias en fait un élément essentiel du dialogue franco-germanique sur la question du rapport entre « culture » et « civilisation », en le situant à la fois par rapport au débat sur l'esprit des peuples et des nations et par rapport à la plus ou moins grande porosité sociale entre élites, dans *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, mais aussi dans *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

47. Sedaine, *Épître à mon habit*, s.l., 1751, in-8°, p. 1-3. Il serait fécond de comparer ce texte avec celui de Diderot dans *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune* (1772). Pour une lecture historique du contexte dans lequel ce poème est écrit, celui, en particulier, des lois somptuaires, on lira notamment Daniel Roche, *La Culture des apparences, Une histoire du vêtement, XVII-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989.

48. Élisabeth Guibert Sledziewski, « Le spectacle bourgeois des antagonismes de classes : *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine (1765) », *Dix-huitième siècle* n° 7, 1977, p. 259-274.

49. On lira notamment sur cette question appliquée à un corpus romanesque Marie-Hélène Huet, *Le Héros et son double: essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Corti, 1975.

RÉSUMÉS

Le conte dramatique à caractère merveilleux permet d'interroger avec force la relation problématique entre théâtre et enchantement, envisagée au moyen d'une forme complexe, mais aussi de mettre en évidence le jeu trouble de la littérature avec aussi bien les connaissances que les croyances qu'elle investit, afin de mieux les détourner dans des poétiques hybrides aux implications philosophiques et idéologiques ambivalentes.

Le Diable à quatre ou *La Double métamorphose* (1756), opéra-comique de Sedaine sur lequel se concentre la majeure partie de cet article, et à travers lui, tout un corpus de « comédies à métempsychose », offre l'exemple d'une poétique du conte dramatique cohérente et spécifique, bien qu'ambiguë, qui tranche avec l'adaptation du conte romanesque ou l'exploitation scénique de sa théâtralité et envisage un redéploiement de l'articulation du merveilleux et du théâtre, mais aussi de la culture savante et de la culture populaire.

Change of state : Metempsychosis and social mobility in dramatic Tales : *Le Diable à quatre* ou *la Double métamorphose* (1756) by Sedaine

The dramatic marvel-tale is a genre that questions the relationship between theater and enchantment. It also sheds an interesting light on the complex interaction between knowledge and belief, insofar as it generates a poetic hybridity with ambivalent philosophical and ideological implications. This article focuses on *Le Diable à quatre ou La Double métamorphose* (1756), an opéra-comique by Sedaine. Such comedies relying on metempsychoses significantly differ from the other modes of theatrical adaptations of literary works, and provide an interesting way to couple marvel-tales and plays, but also erudite culture and popular culture.

AUTEUR

MARTIAL POIRSON

Université Stendhal-Grenoble 3