



« Écoute : si on ne les voit, on les entend¹ » : potentialités dramaturgiques des scènes de nuit dans l'opéra-comique du XVIII^e siècle

Judith LE BLANC
Université de Rouen

La nuit du théâtre ne doit pas être obscure : le spectateur désire voir, et a besoin de distinguer ce qui se passe dans l'ombre. Si l'imitation est trop parfaite en ce genre, le charme est détruit. Il faut que les ténèbres de la scène, semblables à celles de l'enfer de Milton, soient des ténèbres visibles : *visible darkness* ; comme il faut que les *aparte* soient entendues aux extrémités les plus éloignées de la salle².

C'est en ces termes que le *Journal des débats*, dans sa rubrique « Nouvelles de Paris », à la date du 27 janvier 1815, met en exergue les conventions de la représentation théâtrale de la nuit, fait écho aux aléas des *realia* des progrès de l'éclairage de la salle de l'Opéra-Comique, tout en établissant une sorte de parallélisme entre les deux paradigmes du voir et de l'entendre. La scène de nuit est un *topos* de la comédie dès le début du XVII^e siècle, et en ce sens, on peut dire que l'invention dramaturgique a probablement précédé l'invention technique, ou tout au moins la perfection scénographique de la représentation de la nuit.

La présence de la musique enrichit et renforce la dialectique du voir et de l'entendre et offre de nouvelles potentialités dramaturgiques à ces scènes de nuit. Celles-ci sont beaucoup plus nombreuses dans l'opéra-comique de la seconde moitié du XVIII^e siècle que dans la première. Plusieurs facteurs expliquent cette vogue : des facteurs proprement techniques liés à l'éclairage et des facteurs dramaturgiques, les premiers étant intrinsèquement liés aux seconds. Parmi ces facteurs, citons la redécouverte de

¹ « COLIN. Écoute : si on ne les voit, on les entend ». Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé*, Paris, Hérissant, 1764, II, iv. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

² Cité par Emmanuel Reibel, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, dir. Alain Montandon, Paris, Champion, 2013, t. II, p. 994.

Shakespeare, l'émergence de la dramaturgie du tableau dans la lignée de la réforme diderotienne et la recherche d'une illusion toujours plus grande. De façon concomitante, ces évolutions dramaturgiques s'accompagnent de la montée en puissance de l'écriture didascalique. Une attention commence à être portée aux effets de lumière et d'éclairage souhaités par les réformateurs de la scène en vue d'une imitation toujours plus parfaite de la « nature ». Le tableau nocturne tend à devenir un passage attendu dans la mesure où les progrès des techniques de l'art scénographique rendent possible l'apparition paradoxale de la nuit.

Je propose, à partir de quelques études de cas empruntés notamment au répertoire de Sedaine, de repérer quels sont les différents types de scènes de nuit, et d'étudier la conjonction entre les effets nocturnes, les moyens scénographiques mis en œuvre, les situations dramatiques et les procédés musicaux aptes à peindre la nuit. Enfin, sachant que l'adjectif « romantique », traduit de l'anglais *romantic*, fait son apparition au cours de la décennie 1770³, on peut se demander dans quelle mesure ces scènes de nuit sont perçues comme les prémisses d'un certain romantisme, lequel est d'abord très fortement ancré dans un paradigme visuel avant que l'ouïe, et donc la musique, ne prenne le pas sur la vue⁴.

D'emblée, il convient de distinguer la scène de nuit telle qu'elle peut être thématisée ou narrativisée dans l'œuvre⁵ des nuits qui ont véritablement lieu sur scène, effets de lumière à l'appui. Parmi celles-ci, certaines sont des scènes d'extérieur, par exemple des scènes de jardin (l'acte III de *L'Amant jaloux*) ou de forêt (dans *Le Roi et le Meunier*), d'autres se passent à l'intérieur (par exemple la taverne dans l'acte III de *Tom Jones*). Dans la catégorie des scènes d'intérieur, certaines relèvent de ce que j'appellerai la scène de genre greuzienne (par exemple l'acte II de *Zémire et Azor* et toutes les scènes topiques qui représentent des jeunes filles à l'ouvrage et qui veillent), d'autres du *topos* du quiproquo nocturne. Les scènes de quiproquos nocturnes se jouent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il convient dès lors de distinguer les scènes de nuit *naturelles*, du fait d'un horaire nocturne, et les scènes de nuits *artificielles*, provoquées par l'extinction volontaire des feux par un personnage pour créer les conditions favorables au quiproquo.

La première scène convoquée est celle du quiproquo nocturne dans *Le Double Veuvage* de Dufresny, une comédie mêlée de chansons de 1702. En effet, même si celle-ci ne fait que reprendre un procédé dramatique que l'on trouve déjà au siècle précédent (dans *Les Galanteries du duc d'Ossone* de Mairet par exemple), il me semble que cette scène, à l'orée du siècle des Lumières, connaît de multiples avatars : elle inspire Marivaux dans la scène xvi de *L'École des Mères*, créée le 26 juillet 1732 à la Comédie Italienne, et peut-être jusqu'à Beaumarchais pour la fin du *Mariage de Figaro*. Mais on en trouve également un écho dans *L'Anneau perdu et retrouvé* de Sedaine, opéra-comique de 1764 où la thématique nocturne est omniprésente. Ainsi dès la scène vii, Rose chante sa crainte de voir Colin partir en pleine nuit : « Cher Colin, / Ne pars que demain ; / La nuit va te

³ Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, Paris, Fayard, 2013, p. 42.

⁴ Voir E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 58 et p. 67 notamment.

⁵ Par exemple lorsque la Mère Bobi de *Rose et Colas* évoque les rendez-vous nocturnes des amants : « Souffrir que ce petit scélérat et cette effrontée se parlent à la fenêtre tant que la nuit dure ». M.-J. Sedaine, *Rose et Colas, Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1865, sc. xv. Ou bien dans le registre chevaleresque d'*Aucassin et Nicolette*, lorsque le comte de Garins évoque la fuite de la tour par Nicolette : « N'est-elle pas hier, la nuit, à la sourdine, / Bravement descendue en un fossé profond, / Par la fenêtre et du haut d'un donjon, / Accomplir un dessein si prêt d'être funeste ! / S'enfuir, seule ! à minuit ! [...] ». M.-J. Sedaine, *Aucassin et Nicolette*, Paris, Didot, 1789, III, ii.

prendre en chemin : / Le sommeil cette nuit entière / Va s'éloigner de ma paupière [...] » (I, vii). Entre les actes I et II : « *L'entracte est rempli par un morceau de musique, qui exprime le commencement d'une nuit d'été, et sa progression par le croassement des grenouilles, le chant des cricris, le cri plaintif des oiseaux nocturnes et autres effets de nature, etc.* ». Difficile ici de ne pas convoquer le souvenir de *Platée* (Rameau, 1745). Deux ans auparavant, dans *Le Roi et le Fermier*, en 1762, Sedaine recourt déjà à un morceau de musique imitative en rapport avec l'action et la nuit pour lier les deux premiers actes. Après un duo dans lequel Jenny et Richard remarquent qu'un orage approche, une didascalie précise : « *[L]a musique exprime le bruit de l'orage indiqué dans le duo, ce qui fait l'entracte*⁶ ». Cette pratique souligne l'importance accordée par Sedaine au principe de continuité dramatique dans les œuvres qu'il compose. Ici la musique imitative traduit la nuit et l'orage, il incombe au musicien de peindre littéralement le tableau nocturne, *Ut pictura musica*. L'acte II de *L'Anneau* commence donc de nuit. Monsieur Laurent organise une mise en scène pour effrayer Rose et se faire son sauveur, mais il est pris à son propre piège quand sa femme et les autres villageois lui font peur en simulant une sorte de sabbat, qui n'est pas sans rappeler *Les Amours de Ragonde* (Mouret, 1714, reprise à l'Académie royale de musique en 1742), œuvre nocturne s'il en est, dont on peut rappeler que le premier acte s'intitule « La Soirée de village ». La nuit est un élément indispensable à la mise en scène de cette situation de théâtre dans le théâtre qui entre dans la série des avatars de scènes de quiproquo nocturne : un mari s'adresse à sa femme qu'il déteste alors qu'il pense s'adresser à la femme qu'il convoite. Il pense tenir la main de son amante, à la faveur de la nuit : nuit provoquée artificiellement par Gusmand chez Dufresny à la Comédie-Française, nuit naturelle dans l'esthétique de l'opéra-comique de Sedaine. Dans les deux cas, le mari est raillé et piégé :

<i>Le Double Veuvage, Dufresny</i>	<i>L'Anneau perdu et retrouvé, Sedaine</i>
<p>L'INTENDANT. N'ayez pas de peur, c'est moi qui vous tiens. Oui, puisque vous m'appellez votre mari, vous serez ma femme. Vous m'aimerez un peu, n'est-ce pas ? Hé plaît-il, la pudeur vous rend muette... Hon... Que cette main-là est bien meilleure à baiser que celle de ma femme, la sienne était rude, celle-ci est douce... Mais ne perdons point de temps, venez avec moi, <i>il la tire</i>. Qu'est-ce donc, vous trouvez-vous mal ! Hé, <i>il la tire</i>.</p> <p>LA VEUVE. Ah ! Dorante⁷.</p>	<p>LAURENT. Paix : reste là, sans remuer... Ah ! ma chère Rosette, êtes-vous toujours là ? Ah ! baume de mon cœur ne craignez pas ; rassurons-nous : donnez-moi votre main. Ah ! la voilà cette menotte qui désire ce petit anneau. Qu'elle est douce ! Qu'elle est charmante ! Jamais je n'en ai touché de si belle. Mais s'il va vous ordonner que je vous embrasse, lui obéirez-vous ?</p> <p>MME LAURENT. Oui.</p> <p style="text-align: right;">(II, ii)</p>

Il n'est pas anodin que ces scènes de quiproquos nocturnes aient lieu dans l'acte II de pièces qui en comptent trois, l'acte II est en effet l'acte romanesque par excellence, celui des rebondissements et des péripéties avant le retour à l'ordre... et à la lumière. Un regard jeté sur la liste des scènes de nuit répertoriées dans le corpus des opéras-comiques mêlés d'ariettes montre la récurrence des scènes de nuit dans les actes II.

⁶ M.-J. Sedaine, *Le Roi et le fermier*, Paris, Hérissant, 1762, I, x. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

⁷ Charles Dufresny, *Le Double Veuvage*, Paris, Ribou, 1701, II, xvii.

Une bonne partie du *Roi et le Fermier* se passe la nuit, l'acte II notamment, où les protagonistes, perdus dans un orage, gênés par l'obscurité, errent et se méprennent⁸. Ici c'est la disjonction entre le voir et l'entendre qui est génératrice de situation de trouble. La nuit, si elle entretient une certaine inquiétude en raison des intempéries et des obstacles naturels, est néanmoins ce qui permet entre autres choses de brouiller les différences de classes sociales. Le Roi, perdu en pleine nuit, a besoin de Richard et lui sera redevable. Finalement, si « la nuit tous les chats sont gris », la nuit favorise une relation sincère entre le roi et un fermier, deux êtres qui n'auraient pu se lier d'amitié hors de cet espace-temps particulier où la confusion des êtres qui progressent à tâtons est totale. La nuit, facteur d'égalité entre les êtres et de nivellement social, sert d'écrin à l'ariette chantée par le Roi qui laisse libre cours à sa détresse et dépose sa royauté :

Je me suis égaré sans doute.
Quelle nuit ! Quelle obscurité !
Personne en ce bois écarté
Ne peut m'enseigner une route.
Quelle nuit ! Quelle obscurité !

Hélas, dans cette inquiétude
Que me servent la Royauté
Et le Trône et la Majesté ?
[...]
Encor si je voyais quelque faible lumière
Qui m'indiquât le plus humble réduit
Où je puisse passer la nuit !

Moi, Souverain de l'Angleterre,
Moi qui de mes palais ai surchargé la terre,
Aurais-je jamais cru que je serais réduit
À désirer une chaumière,
À désirer le plus humble réduit ? (II, ii)

Tout se passe comme si la nuit offrait au Roi une expérience des limites quasi-mystique qui permet à Sedaine de faire l'apologie du simple et d'anticiper sur le repli dans la chaumière de Richard où il connaîtra la vérité sur son mauvais courtisan. Suit la scène de rencontre entre le Roi et Richard, qui n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, le premier intermède du *Malade imaginaire*, grande scène nocturne matricielle pour ce type de scène de nuit, par la formule du « Qui va là » chantée chez Molière par les archers du guet⁹. Le Roi décide alors de mentir sur son identité et de se faire passer pour quelqu'un « de la suite du Roi » (II, iii).

Outre ces tableaux nocturnes où se brouillent les identités, la nuit offre également un écrin à l'épanchement amoureux. Dans les années 1760, les situations sentimentales se

⁸ « RUSTAUT. On n'y voit pas, on n'y voit goutte. CHARLOT. Tâchons de reprendre la route. RUSTAUT. On a tiré, ce n'est pas toi ? CHARLOT. Ce n'est pas moi ; ce n'est pas toi ? [...] ». M.-J. Sedaine, *Le Roi et le fermier*, II, ii.

⁹ « ARCHERS. Qui va là, qui va là, qui va là ? POLICHINELLE, *épouvanté*. Moi, moi, moi. ARCHERS. Qui va là, qui va là ? vous dis-je. POLICHINELLE. Moi, moi, vous dis-je. ARCHERS. Et qui toi ? et qui toi ? POLICHINELLE. Moi, moi, moi, moi, moi, moi. ARCHERS. Dis ton nom, dis ton nom, sans davantage attendre ». Molière, *Le Malade imaginaire, Œuvres complètes*, dir. G. Forestier, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, t. II, premier intermède. « RICHARD. Qui va là ? LE ROI. Moi. RICHARD. Qui moi, moi ? Vous ne vous appelez pas Moi, peut-être ? D'où venez-vous ? Où allez-vous ? Qui êtes-vous ? LE ROI. Je vous assure que voilà des questions auxquelles je ne suis pas fait. Qui êtes-vous, vous-même ? RICHARD. Comment, qui je suis ? C'est moi qui vous interroge. LE ROI. Répondez-moi. Qui êtes-vous ? ». M.-J. Sedaine, *Le Roi et le Fermier*, II, iii.

multiplie et apparaît le *topos* de ce que Michel Noiray appelle le « monologue de la jeune fille » dont Poincette et Philidor donnent une réalisation exemplaire dans l'acte III de *Tom Jones* en 1765. Sophie se trouve seule dans une auberge la nuit : « tout l'arsenal expressif est mobilisé pour rendre les émotions qui l'étreignent : motifs instrumentaux récurrents, rapide succession de mouvements contrastés, fréquence des modulations, chromatisme, bifurcations harmoniques inattendues¹⁰ ». Comme dans *Le Roi et le Fermier* et *L'Anneau*, la nuit est préparée par l'orchestre : « [...] *La Symphonie de l'entracte peint une nuit*¹¹ » entre les actes II et III. Peut-être peut-on voir dans ce souci de liaison entre les actes la part de Sedaine, lequel a révisé *Tom Jones* peu après sa création. Le dernier acte se passe dans l'hôtellerie d'Upton. Dans la scène iii, Sophie que son père veut forcer d'épouser celui qu'elle n'aime pas, livre son angoisse à la nuit : « Deux femmes seules, pendant la nuit ! En quel lieu ! » (III, iii). Puis « Honora, en sortant, emporte une lumière. Il n'en reste plus qu'une sur la table » (III, iii). Elle prépare ainsi l'écrin nocturne propice à l'épanchement qui suit :

SOPHIE, seule, r^écitatif.

Me voilà sans témoins ; soulage-toi mon cœur.

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Quelle nuit ! ... quelle horreur !

Mon père ! quelle est ta tristesse !

Je n'entends plus de cris... on se tait... le bruit cesse.

Mais ce profond silence augmente encor ma peur...

Tout ce que je vois m'épouvante.

Cette lueur pâle et tremblante

Dans mon sein porte la frayeur ;

Et cependant j'éprouve une douceur ;

Le sentiment qui m'anime et m'enchanté,

Malgré moi, charme la douleur.

Ariette

Ô toi qui ne peux m'entendre,

Qui ne peux recueillir mes pleurs ;

Toi dont j'ai causé les malheurs,

Et dont le crime est d'être tendre ;

Viens, accours, parais à mes yeux ;

Je veux te voir. Non. Je m'égare.

Non, non : fuis-moi tout nous sépare...

Fuis-moi, tu le dois, je le veux.

Pardonne, cher amant, pardonne :

L'amour te venge et me punit.

À ton nom seul, ô mon cher Jone,

Je sens mon cœur qui m'abandonne ;

Sur tes pas il vole & et te suit. (III, iv)

On voit à quel point l'ariette est soigneusement préparée et mise en scène par le dramaturge : départ d'Honora, installation de l'éclairage, texte parlé qui dresse le décor. La nuit isole Sophie et le dramaturge s'amuse ici de la convention théâtrale de la double énonciation : « me voilà sans témoins ». L'ariette est donc ici un monologue d'épanchement sentimental dont le public est le destinataire privilégié.

¹⁰ Michel Noiray, *Vocabulaire de la musique à l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005, p. 149.

¹¹ Antoine-Alexandre-Henri Poincette, *Tom Jones*, Paris, Duchesne, 1770, entracte entre II et III. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

On trouve un autre air d'épanchement nocturne dans une scène d'extérieur dans le contexte hispanique de *L'Amant jaloux* de d'Hèle et Grétry en 1778¹². Dans cet opéra-comique, tout se passe comme si le lieu, Cadix, imposait que figurât une scène de nuit dans un jardin ainsi qu'une sérénade (étymologiquement « musique du soir ») jouée à la mandoline. Ces éléments concourent à créer la couleur locale de la comédie espagnole. La scène de nuit est un *topos* de la comédie espagnole du siècle d'or. À la fin de l'acte II, Florival chante sa sérénade « *dans la coulisse* » (II, xiv) sous la fenêtre d'Alonze et Léonore qui sont en train de se jurer une amour éternelle. Mais Florival pense que celle qu'il aime se prénomme Léonore. D'Hèle très habilement place le prénom de la destinataire de la sérénade à la place du dernier mot du second couplet. Cette scène de nuit allie donc le *topos* de la sérénade avec le *topos* du quiproquo :

Tandis que tout sommeille
 Dans l'ombre de la nuit,
 L'Amour, qui me conduit,
 L'Amour, qui toujours veille,
 Me dit tout bas :
 Viens, suis mes pas
 Où la beauté t'appelle.
 Voici l'instant du rendez-vous.
 Profite d'un bonheur si doux !
 Moi, pour écraser les jaloux,
 Je ferai sentinelle. (II, xiv)

Dans le livret, on trouve à la place du mot « bonheur » le mot « moment », moment fameux fixé dans *La Nuit et le moment* par Crébillon en 1755 et qui connote déjà le moment érotique par excellence dans les ballets représentés à l'Académie royale de musique ou dans le répertoire forain¹³.

La didascalie du début de l'acte III indique que « *le Théâtre représente un jardin entouré d'un mur ; avec un pavillon éclairé* » (III, i). L'écrin est prêt pour accueillir l'aveu d'Isabelle :

ISABELLE sort du pavillon. Il fait nuit.
Ariette
 Ô douce nuit, sous ton ombre paisible ;
 Reçois l'aveu de mes premiers soupirs ;
 Un seul instant m'a su rendre sensible :
 Cet instant fixe à jamais mes désirs.
 Ô douce nuit, sous ton ombre paisible,
 Reçois l'aveu de mes premiers soupirs. (III, i)

La nuit apparaît ici comme épanchement des sentiments, confidente. Cette invocation à la nuit est précédée d'une longue introduction musicale, nuance *piano*, qui fait entendre d'abord la mélodie aux violons avec sourdines. Puis l'air chanté est accompagné seulement par les cordes toujours avec sourdines. Dans la suite de l'air, ce

¹² Sur *L'Amant jaloux*, voir Benjamin Pintiaux, « *L'Amant jaloux* : commentaire littéraire et musical », *L'Amant jaloux*, d'A.-E.-M. Grétry et Thomas d'Hèle : livret, études et commentaires, dir. J. Duron, Wavre, Mardaga, 2009. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

¹³ Voir l'air de Sapho : « Un jour passé dans les tourments / Paraît aux vrais amants / Aussi long que la vie : / Mais il est des moments ; / Dieux ! Quels moments ! / Où l'on oublie / Les jours passés dans les tourments ». *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, Paris, chez de Lormel, 1764, p. 28. Cet air devient un air-vaudeville recyclé dans des contextes érotiques.

sont les *pizzicati* des contrebasses, violoncelles et *alti*, lesquels rappellent la sérénade, qui offrent un procédé musical propice à connoter la nuit.

Zémire et Azor, en 1771, concentre pas moins de quatre types de scènes de nuit : la nuit associée à l'orage et à la forêt, la nuit propice aux enchantements, la nuit greuzienne, et enfin la nuit gothique ou préromantique¹⁴. La musique de l'ouverture imite le bruit de l'orage et annonce le lever du jour qui pourrait être le signal d'un lever du rideau. L'œuvre semble révélatrice d'une nouvelle esthétique musicale en partie héritée de la philosophie empirique, qui accorde « aux associations d'idées une place essentielle¹⁵ ». Dans l'acte I, scène i, Sander et Ali se sont perdus dans un bois ténébreux, au milieu d'un orage en pleine nuit et arrivent au palais d'Azor¹⁶. La nuit est associée au monde merveilleux des esprits et de la magie des fées. Elle campe un monde étrange et inquiétant qui prépare l'arrivée d'Azor. L'acte II s'ouvre sur la nuit et montre Zémire, Fatmé et Lisbé, « *travaillant à la lumière d'une lampe. – Veillons, mes sœurs, veillons encore. / La nuit / S'enfuit devant l'aurore. / Mes sœurs, voilà bientôt le jour [...]* » (II, i). C'est durant cette nuit de veille que Sander écrit sa lettre d'adieu avec un accompagnement musical particulièrement réduit et sans violons. Les théoriciens de la comédie revendiquent dans ces années 1770 la possibilité de représenter des scènes de nuit sans sortir de la vraisemblance :

L'abbé d'Aubignac peut avoir raison de vouloir resserrer la durée d'une action ; mais il a tort de ne pas permettre que les actions comiques se passent durant la nuit : notre théâtre perdrait une infinité de fort bonnes pièces. En supposant à la rigueur que les actions de nuit manquent de vraisemblance dans la rue, la critique n'a plus lieu lorsque la scène se passe dans l'intérieur d'une maison ; il est très ordinaire et très vraisemblable qu'on y agisse après le soleil couché¹⁷.

La nuit entretient des affinités avec le tableau familial, la scène de genre, le *topos* de l'orage mais aussi avec le décor gothique de la grotte où veut mourir Azor. « *Le théâtre change & représente une partie des jardins d'Azor. C'est un endroit sauvage, où est une grotte* » (IV, ii). L'air d'Azor dans la scène iii est précédé par une ritournelle instrumentale qui peint littéralement les derniers feux du soleil qui jouent avec l'onde : « en dehors de toute imitation objective, [la musique] entend se constituer comme image sonore dans l'imagination du spectateur¹⁸ ». Suit un air déchirant qui se termine sur la mort d'Azor, introduit par un récitatif obligé : « AZOR, *seul*. Récitatif obligé. Le soleil s'est caché dans l'onde ; / Et Zémire ne revient pas ! / J'ai tout perdu. Que fais-je au monde ? / Zémire m'abandonne ; elle veut mon trépas » (IV, iii). Dans la scène iv, Zémire cherche Azor et l'appelle en vain, la musique instrumentale qui introduit son air peint le paysage des jardins d'Azor et la déambulation de Zémire à travers ces jardins que l'on imagine être davantage à l'anglaise qu'à la française. Puis elle prononce les mots magiques « Je t'aime » qui provoquent la métamorphose d'Azor : « *Le théâtre change, & représente un palais enchanté. Azor y paraît sur un trône dans tout l'éclat de sa beauté* » (IV, iv). La nuit est donc

¹⁴ En 1776, un librettiste allemand remanie à l'intention du musicien Gotthilf von Baumgarten le livret de Marmontel et lui ajoute le sous-titre « opéra-comique romantique », faisant apparaître pour la première fois explicitement cette notion. Le sujet sera d'ailleurs repris par Louis Spohr en 1819 aux premiers temps de l'opéra romantique. Voir Alfred Einstein, *La Musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p. 129.

¹⁵ E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 75.

¹⁶ « SANDER. Un enchantement soit. / Au milieu d'un orage, / La nuit, dans un bois ténébreux, / Nous sommes encore trop heureux. / De trouver cet asile. ALI. Auriez-vous le courage / D'y passer la nuit ? ». Jean-François Marmontel, *Zémire et Azor*, Paris, Vente, 1771, I, i. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

¹⁷ Jean-François Cailhava de L'Estendoux, *De l'art de la comédie* (1772), Paris, Veuve Duchesne, 1786, tome I, p. 257.

¹⁸ E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 73.

associée aux puissances maléfiques et aux intempéries qui terrorisent Ali dans l'acte I, à l'inconnu, à la séparation d'avec le père dans l'acte II, enfin au désir de mort d'Azor dans l'acte IV. À ce titre l'éclat lumineux qui irradie la métamorphose finale et chasse les ténèbres est un effet visuel particulièrement efficace qui sanctionne le passage de l'ombre à la lumière et de la monstruosité à la « beauté ».

Richard Cœur de Lion est une œuvre-clé en ce qu'elle essentialise les potentialités dramaturgiques de la nuit et fut admirée dès 1784 pour « la tournure tout à la fois simple et romantique de son chant¹⁹ ». La nuit est présente dès la scène i :

BLONDEL *feignant d'être aveugle ; il a un grand manteau, un violon dessous ; le petit garçon Antonio le conduit.*

Antonio, qu'est-ce que j'entends ? j'entends, je crois, chanter ?

ANTONIO.

Ce n'est rien ; c'est tout le hameau qui s'en retourne chez lui après le travail des champs ; le soleil est couché. [...]

BLONDEL.

Eh bien, mon ami, va t'informer si l'on peut m'y donner coucher pour cette nuit²⁰.

Dans la scène v de l'acte I, Williams demande à Blondel qu'on lui lise une lettre reçue par sa fille Laurette. Blondel prétend être aveugle et demande à Antonio de lire. La lettre est de Florestan, gouverneur du château, qui donne rendez-vous à Laurette pour la nuit suivante. Dans l'acte I, scène vi, Laurette rencontre Blondel qui lui dévoile le contenu de la lettre :

LAURETTE.

Cette nuit... Ah ! la nuit. (*Elle soupire et rêve*).

Je crains de lui parler la nuit,

J'écoute trop tout ce qu'il dit :

Il me dit : je vous aime, et je sens malgré moi,

Je sens mon cœur qui bat, et je ne sais pourquoi ;

Puis il prend ma main, il la presse

Avec tant d'adresse,

Que je ne sais plus où j'en suis ;

Je veux le fuir ; mais je ne puis.

Ah ! pourquoi lui parler la nuit, etc. (I, vi)

Le verbe « rêver » noté dans la didascalie n'est pas anodin si l'on considère que l'avènement littéraire de l'adjectif romantique est lié à la cinquième des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau en avril 1777. La même année le marquis de Girardin définit de la manière suivante la « situation romantique » par excellence : « On se plaît à y rêver de cette rêverie si douce, besoin pressant pour celui qui connaît la valeur des choses, & les sentiments tendres ; on voudrait y rester toujours, parce que le cœur y sent toute la vérité, & l'énergie de la nature²¹ ». Le mot « nuit » prononcé par Blondel est repris par Laurette et permet d'une part le décrochage énonciatif, la plongée dans le monde de la rêverie, d'autre part de passer tout en douceur du registre parlé au registre chanté avec

¹⁹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne*, octobre 1784, Paris, Longchamp, 1813, p. 76-77, cité par E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 45.

²⁰ M.-J. Sedaine, *Richard Cœur de Lion*, Paris, Gardy, 1812, I, i. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

²¹ René Louis, marquis de Girardin, *De la composition des paysages*, Paris, Delaguette, 1777, p. 128-131 et 133-134, cité par E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 52.

une sorte de relation de continuité²². Le mot « nuit » est symboliquement le sésame qui ouvre les portes de la musique vocale, de l'intériorité, de l'épanchement féminin et d'un *autre monde*. Tout se passe comme si la reprise du mot « nuit » décliné d'abord avec le déictique puis avec l'adjectif défini qui en fait presque le titre de l'ariette qui suit, faisait basculer progressivement dans un autre espace-temps qui n'est plus celui de l'*hic et nunc* scénique, mais qui est un pur moment de poésie, coupé de la linéarité de l'intrigue. On peut aussi imaginer que la reprise verbale s'accompagne d'un déplacement de l'actrice à l'avant-scène dans un espace qui n'est plus celui du dialogue et qui est celui de l'épanchement susceptible d'intéresser (au sens fort de ce verbe au XVIII^e siècle) le public. Laurette vit littéralement, à l'avance, ou revit ce qu'elle a déjà éprouvé en rêve, une scène nocturne dans une sorte d'anamnèse musicale, tout comme la Cendrillon d'Anseaume et La Ruelle, à la naissance de la comédie mêlée d'ariettes en 1759, revivait la scène nocturne du bal. Mais ce qui différencie l'air de Laurette, c'est sa dimension itérative, alors que l'air de Cendrillon emprunte les temps du récit pour raconter un événement unique qui la fait basculer dans le tourment amoureux²³. La reprise textuelle du vers « Je veux le fuir, et je ne puis » est-elle fortuite ? Peut-on y voir un effet d'intertextualité, voire d'intermusicalité ? Ou une réminiscence inconsciente ? Dans cet air, Laurette s'abstrait du dialogue, elle « rêve » et chante ce qui s'apparente à un monologue dialogique où se donne à entendre la voix de Florestan. Blondel poursuit la déclinaison de la thématique nocturne :

BLONDEL.

[...] vous le recevrez cette nuit : cette nuit ! ce chevalier que vous aimez, vous lui parlerez cette nuit ! écoutez-moi, ceci n'est qu'une chansonnette.

Un bandeau couvre les yeux

Du dieu qui rend amoureux :

Cela nous apprend, sans doute, que ce petit dieu badin

N'est jamais, jamais plus malin

Que quand il n'y voit goutte. (I, vi)

Tout se passe comme si Blondel, par son déguisement d'aveugle, incarnait la figure paradigmatique de celui qui évolue dans la nuit et se confondait ici avec la figure de l'amour. Sa chansonnette est prophétique de la réunion finale des amants. La nuit – le mot est répété pas moins de trois fois dans la phrase parlée qui précède la chanson – et son représentant symbolique Blondel, apparaissent finalement comme les adjuvants principaux de la réunion des amants. Enfin, avant l'assaut donné au château, la nuit est symbolisée musicalement par le jeu des violons « avec sourdines » tandis que les timbales jouent « avec deux morceaux de drap liés aux baguettes²⁴ ». Ces précautions apportées au timbre de l'orchestre, jointes aux effets visuels de la mise en scène, concourent à créer un

²² Sur cette scène, voir Marie-Cécile Schang, « "Chez elle un beau désordre est un effet de l'art". Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes », *Revue de musicologie*, 2013, t. 99, n° 1, p. 69-72.

²³ « CENDRILLON. *Les yeux baissés par modestie*. Les yeux vers moi tournés sans cesse, / Tendrement il me regardait, / De ses regards la douceur et l'ivresse / M'inspiraient ce qu'il ressentait. / À mes côtés est une place, / Il s'en saisit ; / Il s'enhardit, / Je m'attendris ; / Je veux le fuir, et je ne puis, / Je veux fuir et ne puis, / Je veux le fuir, et je ne puis. / Déjà mon trouble augmentait son audace, / Quand minuit sonna, / Et tout finit là ». *Cendrillon*, Anseaume et La Ruelle, Jeanne-Marie Hostiou et Judith le Blanc éd., *Perrault en scène : anthologie de transpositions dramatiques des contes merveilleux (1697-1800)*, dir. Martial Poirson, Montpellier, Espaces 34, 2009, Air 11 de Cendrillon, sc. ii.

²⁴ Cité par David Charlton, « Sight meets sound : fifty years of musical scénographie at the Opéra-Comique », *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, dir. Lorenzo Frassà, Turnhout, Brepols, 2011, p. 45. Je remercie Patrick Taieb qui m'a fait découvrir ce texte de D. Charlton.

véritable tableau vivant pour que les spectateurs ressentent le froid du petit matin et l'angoisse de Blondel prêt à délivrer Richard. Le sujet de *Richard* remplit en outre toutes les conditions d'un opéra romantique²⁵ en ce qu'il invente un nouveau rapport des sons à la mémoire et une « façon nouvelle d'inscrire l'écoute dans le temps²⁶ » à travers la romance de Blondel qui signe « la force du souvenir reconquis par la musique²⁷ ». Nombreux sont donc les opéras-comiques dans lesquels la nuit suspend la linéarité de la fable et sert d'écrin à l'expression intime ou à la mise en jeu de la mémoire. Tout se passe « comme si la romance était l'émanation du lieu romantique²⁸ » (dans *Richard* par exemple).

*

Au terme de cet aperçu, on voit que la nuit représente un espace-temps de liberté où *tout est possible* à l'opéra-comique, genre hybride totalement affranchi de l'unité de temps, art de la combinatoire qui puise à diverses sources d'inspiration et cultive un goût prononcé pour le spectaculaire. La nuit génère des scènes très diverses dont les différents types se combinent et ne sont pas forcément exclusifs les uns des autres. Cependant, les scènes de quiproquos nocturnes dont les avatars se déclinent pendant tout le XVIII^e siècle, tendent à se raréfier à partir des années 1780, cédant le pas aux scènes préromantiques.

Sur le plan visuel, le paradoxe bien compréhensible est que l'on représente très souvent la nuit dans les scènes d'intérieur par le biais d'une lampe, d'un candélabre, d'une lanterne ou d'une bougie allumée sur la scène, par exemple sur une table : autrement dit, c'est la présence d'une faible source lumineuse qui signale l'heure nocturne (par exemple dans l'acte I de *Félix* : « [...] il y a une lampe qui brûle & qui marque qu'il est nuit²⁹ »). Pour ce qui est des scènes en extérieur, la nuit est toujours associée à un décor hautement signifiant : jardin, forêt ou grotte.

Sur le plan musical, on ne chante pas de la même façon la nuit et le jour : la nuit est un hors-temps propice aux épanchements amoureux et aux confidences, aux apartés. Bien souvent, il revient à l'orchestre de jouer avec sourdines (*Richard*, *L'Amant déguisé*) ou en *pizzicati* (dans *L'Amant jaloux*, et dans *L'Amant déguisé* de Philidor), comme pour signifier le secret, le fait que les amants parlent bas et le silence environnant. On relève également des cas de musique purement instrumentale propres à peindre littéralement la nuit (comme dans *L'Anneau perdu et retrouvé* ou *Tom Jones*). Il y a donc *in fine* une conjonction ou une convergence entre des effets visuels et des effets sonores pour susciter la nuit.

Peut-on trouver ou doit-on chercher un point commun ou un lien entre toutes ces scènes ? C'est peut-être la notion de « décrochage », de « changement de plan » qu'il faudrait retenir. Les scènes de nuit constituent par rapport au monde réel – qui est souvent celui du dialogue parlé – une plongée dans l'intériorité du personnage (principalement féminin), et en ce sens elles ont bien un lien avec la présence de la musique comme mode d'entrée dans un monde « autre » qui serait une expression d'ordre poétique ou lyrique. Comme dans la scène archétypale des *Noces de Figaro*, qui associe le *topos* du quiproquo nocturne et celui de l'épanchement des sentiments, la nuit isole les

²⁵ Robert Schumann a fait de la Chanson de Blondel une de ses plus belles ballades (*op.* 53), A. Einstein, *La Musique romantique*, p. 131.

²⁶ E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 108.

²⁷ Voir E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 140-152.

²⁸ E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 65.

²⁹ M.-J. Sedaine, *Félix ou l'enfant trouvé*, Paris, Deboubers, 1793, I, i.

individus pour qu'ils puissent chanter et exprimer leurs désirs. Suzanne, sur le point d'épouser Figaro, profite de la nuit pour exprimer son désir pour Figaro et demande à la nuit de seconder ses plans. La nuit lui permet de chanter *comme si* elle était seule, de chanter quelque chose que tout le monde entendrait s'il faisait jour. La convention théâtrale associe donc la nuit au secret et à la solitude. Mais le décrochage s'opèrera également bientôt dans la salle : la nuit de la salle qui s'installera progressivement au siècle suivant permettra de rendre plus efficaces visuellement les scènes de nuit et en même temps, elle permettra d'isoler chaque spectateur de son voisin et de lui faire ressentir plus fortement les émotions exprimées sur la scène.

Cependant, à la fin du XVIII^e siècle, la nuit est encore loin de régner dans la salle si l'on en croit Lavoisier et son *Mémoire sur la manière d'éclairer les salles de spectacle* de 1781³⁰.

Y a-t-il une spécificité de Sedaine au sein du corpus et relativement à la nuit ? Ce qui est sûr c'est que Sedaine dispose d'une culture théâtrale immense, qu'il s'essaye à toutes les sphères génériques et donne à voir une diversité très importante puisqu'il s'illustre dans toutes les scènes nocturnes topiques de l'époque. Lui qui fut si soucieux des « situations » dramatiques, il semble que la nuit lui offre un réservoir de situations inédites, une réserve de possibles poétiques, dont il se plaît à décliner les différents registres. Qu'elle soit génératrice de situations cocasses ou de moments poétiques, la nuit offre un concentré de théâtralité, une sorte de triple défi et un terrain d'expérimentation tant scénographique, dramaturgique que musical, pour le décorateur/machiniste, le poète et le compositeur. Pour pasticher l'Avertissement du *Magnifique*, la nuit offre des « situations sur lesquelles la Musique [peut] s'arrêter, et [Sedaine a] cherché à en profiter³¹ ».

Celle-ci apporte *in fine* une coloration particulière (qui peut être comique, fantastique, poétique, féérique ou romantique) et permet de varier les sphères génériques à l'intérieur d'une même œuvre. Si l'on considère que nombreuses sont les nuits qui occasionnent les « romances » dont on peut rappeler l'étymologie commune avec le romantisme, l'opéra-comique apparaît bel et bien comme un laboratoire du romantisme. Avec le développement de la romance associée à la pénombre, le voile de la nuit ouvre les portes à une nouvelle ère : l'esthétique musicale, notamment avec Grétry, devient perméable aux vertus du paysage, et se charge d'une dimension picturale et d'une aura poétique sans précédent³².

Annexes

Typologie des scènes de nuit dans l'opéra-comique mêlé d'ariettes	Exemples
La nuit comme <i>topos</i> de la comédie à l'espagnole	<i>L'Amant jaloux</i> , d'Hèle et Grétry

³⁰ « [Au] siècle de Louis XIV [...] La manière d'éclairer le spectacle et les spectateurs répondait à cette espèce d'état de barbarie ; un assez grand nombre de lustres tombaient du haut des plafonds, une partie éclairait l'avant-scène, l'autre éclairait la salle [...]. On a suppléé à ceux de l'avant-scène en renforçant les lampions de la rampe, et l'on a substitué la cire au suif et à l'huile ; les lustres qui pendaient sur l'amphithéâtre ont été réunis en un seul, placé dans le milieu, et la contexture en a été rendue plus légère : telle est encore aujourd'hui la manière dont sont éclairées nos salles de spectacle ».

³¹ Voir l'Avertissement du *Magnifique* de Sedaine, Paris, Hérissant, 1773, non paginé.

³² Voir E. Reibel, *Comment la musique...*, p. 70.

Nuit comme écrin des ariettes sentimentales, nuit qui favorise l'épanchement	<i>L'Amant jaloux</i> , d'Hèle et Grétry <i>Tom Jones</i> , Poinciset et Philidor
Nuit qui brouille les identités et favorise les méprises	<i>Le Roi et le Fermier</i> , Sedaine et Monsigny <i>Le Diable à quatre</i> , Sedaine <i>Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour</i> , Favart <i>L'Anneau perdu et retrouvé</i> , Sedaine et La Borde
La nuit d'orage	<i>Félix ou l'enfant trouvé</i> , Sedaine et Monsigny <i>Le Roi et le Fermier</i> , Sedaine et Monsigny <i>Zémire et Azor</i> , Marmontel et Grétry
Nuit greuzienne comme décor de scène de genre et tableau	<i>Zémire et Azor</i> , Marmontel et Grétry <i>Félix ou l'enfant trouvé</i> , Sedaine et Monsigny
Nuit comme réservoir des puissances surnaturelles et du merveilleux, nuit propice aux enchantements	<i>Zémire et Azor</i> , Marmontel et Grétry (registre féérique) <i>Le Diable à quatre</i> , Sedaine (registre comique voire burlesque)
Nuit comme milieu interlope propice aux contrebandiers, braconniers, buveurs...	<i>Félix ou l'enfant trouvé</i> , Sedaine et Monsigny <i>Le Roi et le fermier</i> , Sedaine et Monsigny <i>Tom Jones</i> , Poinciset et Philidor
La nuit comme recherche d'effet réaliste	<i>Le Maréchal ferrant</i> , Quétant et Philidor
<i>Topos</i> du lever du jour qui ouvre le spectacle	<i>Richard Cœur de Lion</i> , Sedaine et Grétry <i>Les Moissonneurs</i> , Favart et Duni <i>La Famille Suisse</i> , Saint-Just et Boieldieu
<i>Ut pictura musica</i> : la musique, peintre de la nuit pendant l'entracte	<i>Le Roi et le Fermier</i> , Sedaine et Monsigny <i>L'Anneau perdu et retrouvé</i> , Sedaine et La Borde <i>Tom Jones</i> , Poinciset et Philidor

Petite anthologie des opéras-comiques à scènes de nuit³³

12 mars 1756 : *Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour*, Favart, III, vi, « *Ninette éteint les lumières* » ; III, vii, Astolphe : « *Quoi, vous éteignez les bougies !* ». Astolphe tient la main d'Emilie pensant tenir celle de Ninette. III, x : « *Ninette apportant des lumières* ».

19 août 1756 : *Le Diable à quatre*, Sedaine, fin de l'acte I : « *Air : Au fond de mon caveau. Aussitôt que la nuit / Rendra ce lieu plus sombre, / Il faut aller sans bruit / Au lit / À la faveur de l'ombre / Enlever hors de ce logis / La femme du Marquis, / La porter aussitôt / Dans le lit de Margot, / Sous le toit de Jacquot / Et mettre Margot à la place / Dans ce logis. / Change jusqu'aux habits, / Les maris / Endormis / Doivent en ignorer la trace. / Vite, obéis !* » ; II, i : « *Me Jacques. – [...] Margot, lève-toi, allume la lampe [...] Attends Margot je m'en vais t'éclairer [...] Il cherche & bat le briquet. [...] Me Jacques allume la lampe, va à son lit, tire le bout du rideau, la fait voir toute habillée & sur son séant ; elle ouvre de grands yeux, & se jette hors du lit* ».

23 février 1760 : *Le Maître en droit*, Lemonnier, Monsigny. II, i : « *L'obscurité vient par gradation, de sorte qu'il fait nuit à la scène cinquième* ».

14 mars 1760 : *Le Maître d'école*, Anseaume et al., parodie du *Maître en droit*, sc. viii « *La nuit approche, il est temps de rentrer au logis* » ; sc. ix : « *Le Théâtre change et représente* ».

³³ Cette liste doit beaucoup à, et complète l'anthologie de D. Charlton, « *Sight Meets Sound...* », « *Appendix* », p. 68 et suivantes.

l'école. La scène se passe pendant la nuit ». Le maître est seul « *avec une lumière posée sur la table* ». « *Il souffle la lumière* ».

6 novembre 1760 : *Le Prétendu*, Riccoboni, Gaviniès, acte III : « *Il est nuit, la salle est éclairée de deux bougies qui sont sur une table* ». III, vii, Marine, seule. [...] *Elle éteint les lumières* [...] Répétons tout doucement, / Notre nouvelle Romance », « On craint un engagement, / Tant qu'on est jeune » *Marine s'endort en chantant ces dernières paroles*.

22 août 1761 : *Le Maréchal Ferrant*, Quétant, Philidor. « *La scène est dans la boutique de Marcel, la durée de l'action est de trois heures, et son commencement vers les cinq heures du soir, en automne* ». Sc. i : Marcel, ariette : « Cinq heures sont sonnées, la nuit viendra bientôt ».

22 novembre 1762 : *Le Roi et le Fermier*, Sedaine, Monsigny. II, ii : « Le Roi. – ARIETTE. Je me suis égaré sans doute. / Quelle nuit ! quelle obscurité ! / Personne en ce bois écarté / Ne peut m'enseigner une route. / Quelle nuit ! Quelle obscurité ! ». Permet au Roi de se faire passer pour quelqu'un « de la suite du roi », II, vi : quatuor : « Au diable soit de la nuit [...] Les vois-tu ? Moi je les vois », *Rustaut, Charlot, Le Courtisan et Lurewel se battent à tâtons*. III, i : « La mère. – Betsy, savez-vous si votre frère a emporté sa lanterne ? Betsy. – Non ma mère ».

29 décembre 1762 : *Le Milicien*, Anseaume, Duni. Sc. xiv : « *L'obscurité commence* ». Scène 17 : « *La Branche, troupe de soldats avec des lanternes* ».

24 janvier 1765 : *L'École de la jeunesse*, Anseaume, Duni, III, vii : « *On baisse la rampe de façon que le théâtre soit dans la plus grande obscurité* [...] Cléon, « *seul, en déshabillé, et une bougie à la main* ».

27 février 1765 : *Tom Jones*, Poinciset, révision de Sedaine, Philidor, acte III : « [...] *La Symphonie de l'entracte peint une nuit* ». Dans l'hôtellerie d'Upton. III, iii : « Sophie. – Deux femmes seules, pendant la nuit ! en quel lieu ! ». III, 3 : « *Honora, en sortant, emporte une lumière. Il n'en reste plus qu'une sur la table* ». III, 4 : « Sophie, seule, récitatif. Me voilà sans témoins ; soulage-toi mon cœur. Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Quelle nuit ! ... quelle horreur ! »

16 mars 1765 : *Le Tonnelier*, Audinot, Quétant. Sc. ix : « Oh Ciel ! tout est renversé, la lumière éteinte ! ».

8 mai 1765 : *Les Amours de Gonesse*, Favart, Chamfort, Laborde. « *Le théâtre représente la boutique d'un boulanger [...] il n'y a de lumière que celle d'une lampe qui paraît prête à s'éteindre* ».

14 août 1765 : *Isabelle et Gertrude*, Favart, Blaise. « Ô nuit, charmante nuit, sois propice à l'amour ».

12 octobre 1765 : *Renaud d'Ast*, Lemonnier / Trial, Vachon. I, vii : « *La nuit doit commencer dès cette scène, et venir insensiblement de manière qu'elle soit très sombre à la fin de la*

scène ». Sc. ix : Renaud. – « Je n'ai jamais vu de nuit plus sombre ». Sc. x : Renaud, seul chante sa romance : « On m'a ravi l'objet que j'aime / Si tendrement ».

27 janvier 1768 : *Les Moissonneurs*, Favart, Duni. « *Le Théâtre représente un paysage [...] une chaîne de hautes montagnes [...] le château seigneurial. [...] L'Aurore commence à paraître, on voit encore les étoiles. La cabane est ouverte, elle est éclairée par une lampe* ».

13 octobre 1768 : *La Meunière de Gentilly*, Lemonnier, Laborde. Sc. x : « *Colin reste dans le fond du théâtre qui doit être très obscur. On commencera à faire la nuit dès que l'on entendra le premier bruit que fera Colin en arrivant, et on baissera la lampe [sic] le plus qu'on pourra dès que la lumière qui était sur la table sera éteinte* ».

2 septembre 1769 : *L'Amant déguisé*, Favart, Philidor. Sc. iii : Clitandre. – « Vous ne pourriez les voir. Déjà la nuit étend ses voiles ». « *Le théâtre commence à s'obscurcir sensiblement* ». Marsillane. – « Moi j'aime les jardins au brillant des étoiles, / Et rien n'est comparable au silence du soir. À cette heure les secrets se confient / C'est le moment des cœurs tendres ». Sc. vii : « *à la fin de cette ariette, la nuit est des plus obscures* ». Lucile et Clitandre chantent un « *duo dialogué en sourdine* ».

20 septembre 1770 : *Le Nouveau marié*, Culhava, Baccelli. Sc. iii : « Chut. Le voici. (*Il éteint les bougies*) ».

27 octobre 1770 : *Les Deux Avars*, Falbaire, Grétry. Sc. i, chanson « du Rossignol, pendant la nuit ». Sc. ii : « Martin. – Le diable emporte les nouvelles lanternes, et ceux qui les ont apportées de Paris à Smyrne ».

15 juillet 1771 : *Les Jardiniers*, Daverne, Prudent. « *Le théâtre représente un jardin rustique [...] on voit dans le fond un soleil couchant* ».

9 novembre 1771 : *Zémire et Azor* : I, i : « Sander. – Un enchantement soit. Au milieu d'un orage, / La nuit, dans un bois ténébreux, / Nous sommes encore trop heureux / De trouver cet asile. Ali. – Auriez-vous le courage / D'y passer la nuit ? [...] Sander. – Nous sommes bien : passons ici la nuit sans trouble » ; II, i : « Zémire, Fatmé et Lisbé, *travaillant à la lumière d'une lampe*. – Veillons, mes sœurs, veillons encore. / La nuit / S'enfuit devant l'aurore. / Mes sœurs, voilà bientôt le jour [...] » ; IV, ii : « *Le théâtre change & représente une partie des jardins d'Azor. C'est un endroit sauvage, où est une grotte* », iii : « Azor, seul. Récitatif obligé. Le Soleil s'est caché dans l'onde [...] ».

28 septembre 1772 : *Julie*, Monvel, Dezède. II, i : « *Le théâtre représente une forêt [...] le jour est sur sa fin* » ; II, ii : « *Il est nuit* », « *À gauche, entre les arbres, l'on aperçoit une femme. Il est nuit close* » ; II, iii : « *La lune se lève pendant cette scène* ».

23 octobre 1773 : *La Rosière de Salenci*, Masson de Pezay, Grétry. Cécile, seule : « *Pendant cette ariette, on voit la lune se lever, et paraître sur le théâtre* ».

6 novembre 1773 : *La Belle Arsène*, Favart, Monsigny. IV, i : « Où suis-je ? Quelle nuit profonde ? »

24 novembre 1777 : *Félix ou l'enfant trouvé*, Sedaine, Acte I : « *Le théâtre représente l'intérieur d'une ferme, la salle la plus honnête, il y a sur un des côtés, dans le fond, un lit dont les rideaux sont tirés ; il y a une lampe qui brûle & qui marque qu'il est nuit* ». I, ii : « Félix. – Je vais dans la forêt. Thérèse. – À cette heure-ci ? Félix. – Qu'importe, toutes les heures à présent me sont bien égales. Thérèse. – La nuit ! Félix. – Eh bien la nuit ? Thérèse. – On dit que depuis quelques jours, il y a des contrebandiers qui font du désordre ». La forêt de nuit représente un hors-scène inquiétant. Voir ariette de Thérèse dans la scène xi, celle de Morin dans la scène xiii.

20 novembre 1778 : *L'Amant jaloux*, D'Hèle, Grétry. Sérénade de Florival (fin de l'acte II) : « *Dans la coulisse. 1^{er} couplet. Tandis que tout sommeille / Dans l'ombre de la nuit etc.* » Acte III : « *Le Théâtre représente un jardin entouré d'un mur ; avec un pavillon éclairé* ». III, i : « *Isabelle sort du pavillon. Il fait nuit* ».

24 février 1780 : *Cécile*, Mabille, Dezède. Acte III : « *Le théâtre représente une allée d'arbres fort sombre, dans le fond est un pavillon qui commence à s'éclairer intérieurement à la seconde scène. Pendant la première la nuit doit être complète ; pendant le cour de la troisième, le jour revient peu à peu, de manière que le jour soit entier au commencement de la quatrième scène* ».

7 mars 1782 : *L'Éclipse totale*, La Chabeaussière, Dalayrac. « *Le théâtre doit représenter un jardin enclos et fermé dans un coin [...] Un puits ruiné [...] Il doit être éclairé en clair de lune, depuis l'instant où elle est censée se lever dans la pièce, jusqu'à l'éclipse* ». Sc. ii : chanson de Rosette « *Lison, jeune et timide, / Souvent en tapinois, / Sans lumière et sans guide [...]* ; scène iv : Romance d'Isabelle : « *Loin du plus tendre amant, / Hélas ! rien ne m'enflamme / Il est nuit dans mon âme* » ; duo Isabelle et Rosette , « *ensemble, à la lune qui paraît : Astre de la nuit, sois sensible ; / Viens nous prêter ton demi-jour, etc.* ».

17 octobre 1783 : *Le Droit du Seigneur*, Desfontaines, Martini. « *L'ouverture peint le réveil de la nature* ».

21 octobre 1784 : *Richard cœur de Lion*, Sedaine, Grétry. II, i : « *Le théâtre est peu éclairé, surtout dans le fond ; il s'éclaire par degré ; l'aurore se lève après le crépuscule* ». « Florestan. – L'aurore va se lever » ; II, iii : « Blondel. – Arrêtons ici, j'aime à respirer cet air frais et pur qui accompagne le lever de l'aurore », II, iv : Blondel chante la romance « *Une fièvre brûlante* ».

17 octobre 1786 : *Azémià*, La Chabeaussière, Dalayrac. Acte II : « *Il fait nuit* ».

19 juillet 1787 : *Renaud d'Ast*, Barré, Daret / Dalayrac. Acte II : « *Il fait nuit jusqu'à la seconde scène, où le théâtre s'éclaire à demi, c'est-à-dire qu'on remonte la lampe seulement* ».

31 octobre 1789 : *Raoul, sire de Créqui*, Monvel, Dalayrac. Acte II : « *[...] il est une heure après minuit* ».

15 janvier 1791 : *Paul et Virginie*, Favières, Kreutzer. Acte III : « *(Il fait presque nuit)* ».

1^{er} août 1791 : *Lodoïska*, Dajaure, Kreutzer. II, i : « *Le théâtre est obscur* ». Romance : « La douce clarté de l'aurore / Va pénétrer dans cette tour », « Il ne fait point encore jour ».

16 février 1793 : *La Caverne*, Dercy, Le Sueur. Acte III : « *Le théâtre est plus faiblement éclairé* ».

11 février 1797 : *La Famille Suisse*, Saint-Just, Boieldieu. Début : « *Il fait nuit* ».

BIBLIOGRAPHIE

CAILHAVA DE L'ESTENDOUX, Jean-François, *De l'art de la comédie* (1772), Paris, Veuve Duchesne, 1786.

CHARLTON, David, « Sight meets sound : fifty years of musical scénographie at the Opéra-Comique », *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, dir. Lorenzo Frassà, Turnhout, Brepols, 2011, p. 37-79.

EINSTEIN, Alfred, *La Musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959.

MONTANDON, Alain dir., *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Champion, 2013.

NOIRAY, Michel, *Vocabulaire de la musique à l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005.

PINTIAUX, Benjamin, « *L'Amant jaloux* : commentaire littéraire et musical », dir. J. Duron, *L'Amant jaloux, d'A.-E.-M. Grétry et Thomas d'Hèle : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2009.

REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, Paris, Fayard, 2013.