



HAL
open science

Les acteurs italiens de la vie musicale en France au XIX^e siècle. Approche prosopographique et analyse des réseaux

Matthieu Cailliez

► To cite this version:

Matthieu Cailliez. Les acteurs italiens de la vie musicale en France au XIX^e siècle. Approche prosopographique et analyse des réseaux. *Transalpina : études italiennes*, 2018, *Entre France et Italie : échanges et réseaux intellectuels au XIX^e siècle*, n° 21, p. 17-34. hal-01933615

HAL Id: hal-01933615

<https://hal.science/hal-01933615>

Submitted on 23 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES ACTEURS ITALIENS DE LA VIE MUSICALE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

Approche prosopographique et analyse des réseaux

Résumé: Les opéras italiens connaissent une très large diffusion en France au XIX^e siècle, qu'ils soient représentés en version originale au Théâtre-Italien de Paris ou sous la forme de traductions sur les autres scènes parisiennes et de province. Cette diffusion est encouragée sous l'Empire par le goût prononcé de Napoléon pour la musique italienne et se poursuit sous la Restauration avec le succès des opéras de Rossini. Loin de se limiter à l'art lyrique, l'influence de la musique italienne en France se manifeste au sein d'institutions telles que le Conservatoire de Paris, le Théâtre-Italien, l'Opéra de Paris et son École de danse, l'Académie des Beaux-Arts et l'Ordre national de la Légion d'honneur. Qu'ils soient compositeurs, directeurs de théâtre, décorateurs, chanteurs, instrumentistes, chefs d'orchestre, danseurs, journalistes, éditeurs ou facteurs d'instruments, les centaines d'acteurs italiens de la vie musicale en France exercent leurs professions dans toutes les branches du secteur.

Riassunto: Le opere italiane conoscono una larghissima diffusione in Francia nell'Ottocento, che vengano rappresentate in versione originale nel Teatro italiano di Parigi o sotto forma di traduzioni sulle altre scene parigine e di provincia. Questa diffusione viene incoraggiata durante il Primo Impero francese dalla spiccata preferenza di Napoleone per la musica italiana, e prosegue all'epoca della restaurazione con il successo delle opere di Rossini. L'influenza della musica italiana in Francia non si limita all'arte lirica, ma si manifesta nell'ambito di istituzioni come il Conservatorio di Parigi, il Teatro italiano, l'Opera di Parigi e la sua Scuola di ballo, l'Accademia delle belle arti e l'Ordine nazionale della Legione d'onore. Che siano compositori, direttori di teatro, scenografi, cantanti, strumentisti, direttori d'orchestra, ballerini, critici musicali, editori o fabbricanti di strumenti musicali, le centinaia di attori italiani della vita musicale in Francia esercitano le loro professioni in tutti i rami del settore.

Les opéras italiens connaissent une très large diffusion en France au XIX^e siècle, qu'ils soient représentés en version originale au Théâtre-Italien de Paris ou sous la forme de traductions et d'adaptations sur les autres scènes parisiennes et de province. Cette diffusion est encouragée sous l'Empire par le goût prononcé de Napoléon pour la musique italienne et se poursuit sous la Restauration avec le large succès des opéras de Rossini. L'influence de la musique italienne en France est cependant loin de se limiter à l'art lyrique.

L'objet de cette contribution consiste dans l'étude des multiples acteurs italiens du milieu musical français au XIX^e siècle, qu'ils soient compositeurs, chanteurs, instrumentistes, chefs d'orchestre, librettistes, traducteurs, critiques musicaux, décorateurs, éditeurs de musique, facteurs d'instruments, danseurs, chorégraphes, enseignants, directeurs de théâtre ou de conservatoire, ainsi qu'à l'analyse de leurs réseaux franco-italiens. Il ne s'agit pas tant de procéder à l'étude isolée de biographies d'individualités exceptionnelles, telles que celles des compositeurs Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi¹, que d'analyser de manière synthétique des séries ou des groupes de personnalités italiennes représentatives et constitutives de la vie musicale en France en général et du milieu musical parisien en particulier. Le but de cet article est de mettre en relief la variété des professions exercées par les Italiens, de souligner l'excellence de leur ancrage institutionnel et de modifier le regard sur l'histoire de la musique, souvent concentrée sur quelques noms dès qu'il est question d'évoquer les relations entre la France et l'Italie.

Les principaux acteurs italiens ou d'origine italienne qui ont été retenus pour ce travail sont ceux qui possèdent une notice biographique ou qui sont mentionnés dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, publié en 2003 sous la direction de Joël-Marie Fauquet². Parfois succinctes, les informations contenues dans les notices de ce dictionnaire ont été complétées à l'aide d'autres ouvrages, dont les deux grandes encyclopédies musicales de référence au niveau international, à savoir *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. En résumé, cet article constitue la synthèse d'un travail prosopographique dont la liste de notices individuelles des personnes étudiées n'apparaît pas en tant que telle³. Les différents thèmes abordés sont le Théâtre-Italien, la diffusion de l'opéra italien en province, les méthodes de chant et le Conservatoire de Paris, le ballet et l'École de danse de l'Opéra de Paris, l'édition musicale et les périodiques musicaux, les instrumentistes et les facteurs d'instruments, l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France et l'Ordre national de la Légion d'honneur.

-
1. La correspondance de ces quatre compositeurs est riche de renseignements sur leurs relations avec la France: G. Rossini, *Lettere e documenti*, B. Cagli et S. Ragni (éd.), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-2016, 4 vol.; G. Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948; V. Bellini, *Nuovo Epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, C. Neri (éd.), Catane, Agorà, 2005; *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, G. Cesari et A. Luzio (éd.), Milan, Stucchi Ceretti, 1913.
 2. *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, J.-M. Fauquet (dir.), Paris, Fayard, 2003.
 3. L'idée de départ de cet article nous est venue à la lecture d'un article du musicologue Emmanuel Reibel: E. Reibel, « Les critiques musicaux au XIX^e siècle: approche prosopographique et statistique », *Médias 19* [en ligne], *Les journalistes: identités et modernités*, G. Pinson et M.-É. Thérenty (dir.), <http://www.medias19.org/index.php?id=23681>.

Théâtre-Italien

Entre 1801 et 1878, Paris dispose d'une institution spécifique, le Théâtre-Italien, dotée d'une troupe italienne permanente et chargée d'assurer la création française en version originale des plus récentes *opere buffe*, *semiserie* et *serie* des compositeurs transalpins contemporains⁴. De manière paradoxale, une grande partie des livrets de ces opéras italiens est fondée sur des sources françaises⁵. L'institution d'un théâtre lyrique consacré au répertoire italien n'est pas l'apanage de la capitale française au XIX^e siècle. De nombreuses capitales européennes possèdent un théâtre italien ou jouissent d'une saison d'opéra italienne, à l'instar de Lisbonne, Vienne et Londres. Le 1^{er} novembre 1807, Napoléon Bonaparte signe un décret réduisant le nombre des théâtres parisiens à huit⁶, ce qui met fin à la prolifération des théâtres amorcée sous la Révolution. Le Théâtre-Italien fait alors partie, avec l'Opéra, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, des quatre « premiers » théâtres, tandis que les quatre « seconds » théâtres sont le Vaudeville, les Variétés, la Gaité et l'Ambigu-Comique. Le Théâtre-Italien possède désormais les droits exclusifs de représentation des opéras italiens en langue originale à Paris et dans la banlieue parisienne.

L'omniprésence transalpine se manifeste à tous les niveaux du théâtre, depuis la direction administrative ou musicale jusqu'au simple musicien d'orchestre, en passant par les chanteurs solistes, les librettistes ou les compositeurs. Sur le plan administratif, le théâtre est notamment dirigé, dans la première moitié du XIX^e siècle, par les compositeurs Gaspare Spontini et Giovanni Battista Viotti, ainsi que par les chanteurs Gaetano Crivelli, Luigi Barilli, Angelica Catalani et Giorgio Ronconi. À l'instar des directeurs, chanteurs et chefs d'orchestre, les directeurs de la musique sont la plupart du temps de la même nationalité avec, entre autres titulaires de ce poste, Giuseppe Mosca, Gaspare Spontini, Ferdinando Paër, Gioachino

4. Voir : A. Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006 ; N. Wild, « Théâtre-Italien », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 1207-1208 ; J. Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831). Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, 2008, 8 vol. ; J. Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 106-135 ; C. Frigau Manning, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Champion, 2014.

5. Sources françaises des opéras de Donizetti, Rossini et Verdi : *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 396-397, 1089 et 1266 ; M. Cailliez, *La diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat en musique et musicologie, Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence, vol. 1, 2014, p. 59-90. Publication en ligne : <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2016/4527/4527.htm>.

6. Arch. nat. AJ/13/61.

Rossini et Giovanni Tadolini⁷. Souvent recrutés directement dans la péninsule, certains des meilleurs chanteurs et chanteuses d'opéra italien se produisent avec succès sur la scène parisienne durant une ou plusieurs saisons, qu'ils soient transalpins, comme Giuditta Pasta, Ester Mombelli, Felice Pellegrini, Filippo Galli, Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini et Giulia Grisi, ou d'autres nationalités, comme Manuel García, Maria Malibran, Henriette Sontag, Nicolas Levasseur, Sophie Cruvelli, etc.⁸.

Les multiples liens franco-italiens noués par les compositeurs français lors de leurs séjours en Italie après l'obtention du prix de Rome sont parfois réactivés au profit du théâtre parisien. Six ans après son premier voyage entre 1812 et 1815, Ferdinand Hérold retourne ainsi en Italie en 1821 afin de recruter des chanteurs pour le Théâtre-Italien, où il a été engagé comme pianiste accompagnateur et dont il deviendra chef de chant, et de préparer la reprise à Paris de l'opéra *Mosè in Egitto* de Rossini en 1822⁹. Il est précédé dans sa mission de recruteur par d'autres musiciens français, tels que le compositeur Henri-Montan Berton en 1808 ou le chef d'orchestre Jean-Jacques Grasset en 1818. Quelques mois avant de prendre la direction du Théâtre-Italien, Édouard Robert fait lui-même le déplacement en Italie durant l'été 1829 pour constituer sa troupe de chanteurs, et Rossini le conseille dans ses choix¹⁰.

Plusieurs opéras sont expressément composés pour le Théâtre-Italien, notamment *I virtuosi ambulanti* (1807) de Fioravanti, *Il viaggio a Reims* (1825) de Rossini pour célébrer le couronnement du roi Charles X, *I puritani* (1835) de Bellini, *I briganti* (1836) de Mercadante, *Marino Faliero* (1835) et *Don Pasquale* (1843) de Donizetti. En outre, Rossini, Donizetti et Verdi, dont les biographies sont marquées par de nombreux séjours à Paris¹¹, composent aussi quelques ouvrages sur des livrets français, le plus souvent d'Eugène Scribe, qui sont créés à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. Des ouvrages tels que *Le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), *Les Martyrs* (1840), *La Fille du régiment* (1840), *Dom Sébastien* (1843), *Les Vêpres siciliennes* (1855) et *Don Carlos* (1867) élargissent l'influence italienne à l'ensemble des théâtres

7. N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 198-203.

8. B. Schilling-Wang, « Paris », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, L. Finscher (dir.), 2^e éd., Cassel, Bärenreiter, 1997, *Sachteil*, vol. 7, p. 1367-1369; J. Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris...*, p. 117-129.

9. F. Hérold, *Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804-1833)*, H. Audéon (éd.), Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2008; *Hérold en Italie*, A. Dratwicky (éd.), Lyon, Symétrie, 2009.

10. J. Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris...*, p. 29-32.

11. A. Di Profio, « Les séjours de Verdi à Paris », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 1264-1267.

lyriques de la capitale et s'ajoutent aux nombreux opéras et opéras-comiques français composés par Cherubini, Bruni, Flocchi, Porta, Bianchi, Tarchi, Paisiello, Nicolò, Spontini, Pacini, Paër, Catrufo, Blangini, Carafa, Benincori, Marliani et Bordese¹².

Les transferts culturels franco-italiens dans le théâtre lyrique peuvent donner lieu à des situations particulièrement cocasses. Créé au Teatro Nuovo de Naples en 1836, l'opéra italien *Betty* de Donizetti est fondé sur le même livret que l'opéra-comique *Le Chalet* d'Eugène Scribe et Adolphe Adam, créé à Paris en 1834. Ironie de l'histoire, Adam se montre peu rancunier et accepte d'arranger la musique de l'opéra de Donizetti pour sa reprise à l'Opéra de Paris dans une traduction française d'Hippolyte Lucas¹³. Huit représentations de *Betty* sont ainsi données sur la première scène parisienne entre 1847 et 1854. Créé à l'Opéra-Comique en 1840, *La Fille du régiment* de Donizetti connaît un succès à l'échelle européenne, notamment en Italie sous le titre *La Figlia del reggimento* dans une traduction supervisée par le compositeur. Alors que la version originale compte plusieurs centaines de représentations à l'Opéra-Comique, cela n'empêche pas l'ouvrage d'être représenté vingt fois en traduction italienne sur la scène voisine du Théâtre-Italien entre 1850 et 1870.

L'influence italienne dans les théâtres parisiens passe aussi par l'activité de trois décorateurs, Ignazio Degotti, Pierre-Luc-Charles Ciceri et Domenico Ferri, né à Turin pour le premier, issu d'une famille milanaise pour le second¹⁴ et natif de Bologne pour le troisième. Après avoir travaillé pour plusieurs théâtres de la péninsule, notamment à Rome et à Naples, Degotti s'installe à Paris vers 1790, est engagé au Théâtre de Monsieur (Théâtre Feydeau) en 1791, puis à l'Opéra de Paris en 1795, institution où il reste employé jusqu'en 1822, avec deux interruptions provisoires entre 1805 et 1808, puis entre 1810 et 1816. De son côté, Ciceri est engagé à l'Opéra de Paris en 1804, monte rapidement dans la hiérarchie du théâtre, partage avec Degotti la direction de l'atelier de peinture à partir de 1816, avant d'assumer seul la fonction de peintre en chef à partir de 1822. Il rend visite au décorateur milanais Alessandro Sanquirico et s'inspire de son travail pour réaliser les décors de l'opéra *La Muette de Portici* (1828) d'Auber. Au total, l'atelier de Ciceri fournit plus de trois cents réalisations de décors destinés à l'Opéra, à de nombreux théâtres parisiens, dont le Théâtre-Italien, à plusieurs théâtres de province et à l'étranger, ainsi qu'à quelques théâtres

12. N. Wild et D. Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Répertoire 1762-1972*, Bruxelles, Mardaga, 2005.

13. *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, F. Claudon (dir.), Berne, Peter Lang, 1995, p. 88-90.

14. N. Wild, « Ciceri », in *ibid.*, p. 275 ; N. Wild, « Degotti », in *ibid.*, p. 366.

privés. La très longue et brillante carrière du décorateur de théâtre n'est pas affectée par les différents changements de régime, depuis le Premier Empire jusqu'au Second Empire, en passant par la Restauration, la monarchie de Juillet et la Seconde République. Il est toutefois perçu comme le représentant d'un art de la scénographie à la française du point de vue technique et non comme un décorateur italien, contrairement à l'artiste Domenico Ferri, peintre-décorateur du Théâtre-Italien entre 1829 et le début des années 1850. Actif à Rome, Bologne et Naples entre 1818 et 1835, Ferri est embauché par Édouard Robert pour « faire de l'italien »¹⁵.

Diffusion de l'opéra italien en province

Bien que le Théâtre-Italien de Paris soit le seul théâtre lyrique français capable financièrement d'employer une troupe permanente de chanteurs transalpins, certaines villes de province accueillent occasionnellement les tournées de troupes italiennes et sont en mesure d'offrir à leurs publics quelques représentations lyriques en version originale. C'est le cas par exemple, sous la monarchie de Juillet, de Marseille, Lyon, Montpellier, Strasbourg, Toulouse, Toulon, Avignon, Bordeaux, Rouen et Chambéry, outre les tournées de troupes italiennes organisées en Corse et en Algérie¹⁶. Néanmoins, la diffusion de l'opéra italien en province se fait surtout par l'intermédiaire de la traduction, en raison des contraintes matérielles des théâtres et par manque d'interprètes¹⁷.

Le modèle de diffusion français des opéras de Rossini sous la Restauration commence par la représentation de la version originale en langue italienne au Théâtre-Italien de Paris, avant de conquérir les grandes villes de province en traduction française sous les titres *Le Barbier de Séville*, *La Pie voleuse*, *Otello*, *Moïse*, *L'Italienne à Alger*, etc.¹⁸. La diffusion en province de ses opéras, comme celle des opéras de Mozart et de Weber, est assurée en grande partie par les traductions et arrangements du musicographe, critique musical et éditeur français François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze.

15. C. Frigau Manning, *Chanteurs en scène...*, p. 384-406.

16. M. Cailliez, *La diffusion du comique en Europe...*, vol. 1, p. 172-174; vol. 2, p. 615-632.

17. D. Pistone, « La traduction des livrets d'opéra en France : les leçons du passé », in *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques* (Actes du colloque international tenu en Sorbonne, Paris, les 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 2000), G.R. Marschall (dir.), Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2004, p. 135.

18. Pour l'exemple de Rouen, lire : S. Langlois, « L'arrivée des opéras de Rossini, Bellini et Donizetti au Théâtre des Arts », in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, F. Naugrette et P. Taïeb (éd.), Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre – Publications numériques du CÉRÉDi (Actes de colloques et journées d'étude ; 1), 2009.

La situation est différente en ce qui concerne les opéras de Donizetti. Contrairement à Rossini, ce dernier supervise lui-même les traductions françaises de ses opéras effectuées sous la monarchie de Juillet afin de toucher les droits d'auteur lors des représentations données en province. Il écrit ainsi le 7 décembre 1842 à son ami Antonio Vasselli : « *Ora sto facendo la traduzione di Linda [di Chamounix] in francese, onde gettar du pâturage aux provinces et y recevoir les droits d'auteur. Voilà la morale* »¹⁹. Le 30 mars 1843, il envoie au même interlocuteur une lettre dans laquelle il affirme être l'auteur des traductions françaises de tous ses opéras italiens, dont *Linda di Chamounix*, *Maria Padilla*, *Belisario*, *Lucrezia Borgia*, *Don Pasquale* et *Lucia di Lammermoor*, quoi qu'en disent les journaux français et belges²⁰.

La correspondance de Verdi avec l'éditeur milanais Ricordi montre que le compositeur apporte le plus grand soin à la diffusion de ses opéras en France, comme Donizetti, et ce jusqu'à la fin de sa carrière, n'hésitant pas à défendre parfois ses droits devant la justice²¹. Octogénaire, il réalise encore avec son librettiste italien Arrigo Boito et Paul Soulanges la traduction française de *Falstaff* qui sera créée le 18 avril 1894 à l'Opéra-Comique²².

La présence de chefs d'orchestre italiens ou d'origine italienne à la tête de grands orchestres de province facilite le succès des œuvres transalpines et le rayonnement de l'art musical italien. Avant de s'installer à Paris en 1804, l'éditeur de musique et compositeur Antonio Pacini est ainsi chef d'orchestre du Théâtre de Nîmes au début du siècle. Né en Italie en 1820, Giuseppe Luigini est de même chef d'orchestre du Capitole de Toulouse, puis du Grand Théâtre de Lyon et du Théâtre-Italien de Paris. Formé au Conservatoire de Paris, son fils Alexandre est nommé violon solo de l'orchestre du Grand Théâtre de Lyon en 1869, avant d'en devenir à son tour le chef d'orchestre en 1877, outre son poste de professeur d'harmonie à l'École de musique et la fondation des concerts de Bellecour en 1880. Cette influence italienne passe également par la création d'opéras sur d'autres scènes que les théâtres parisiens. Né à Palerme en 1817, Salvatore Agnelli s'installe en 1846 à Marseille où trois de ses opéras sont créés au Grand-Théâtre entre 1849 et 1860.

19. G. Zavadini, *Donizetti...*, p. 643.

20. *Ibid.*, p. 664.

21. J. Rosselli, « Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano », *Studi musicali*, II, 1983, p. 11-28 ; *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, G. Cesari et A. Luzio (éd.), p. 167, 366-367 et 702-710.

22. *Ibid.*, p. 721.

En définitive, la diffusion de l'opéra italien en province est loin d'être uniforme et présente plusieurs visages, entre jacobinisme et régionalisme, avec d'une part la reprise en traduction des ouvrages représentés à Paris, et d'autre part l'action locale de musiciens transalpins ou les tournées de troupes italiennes.

Méthodes de chant et Conservatoire de Paris

Dès sa création en 1795, le Conservatoire de Paris, à savoir la plus importante institution de pédagogie musicale au niveau national jusqu'à nos jours, est placé sous l'influence durable de la musique italienne en général et de l'enseignement du chant en particulier. Dans leurs recherches entreprises conjointement et consacrées à l'enseignement du chant italien en France entre la fin de l'Ancien Régime et la Restauration, Sylvie Mamy et Philippe Lescat ont établi à deux reprises la liste des dizaines de recueils didactiques italiens ou inspirés des Italiens publiés en France entre 1769 et 1830, voire au-delà, faisant la distinction entre les solfèges italiens d'auteurs anciens, les solfèges italiens d'auteurs contemporains installés en France, les solfèges d'après l'école italienne écrits par des Français, les solfèges consistant en des livres sans exercice, les traités d'Italiens écrivant en français, les traductions en français de traités d'auteurs italiens et les méthodes d'harmonie et d'accompagnement écrites par des Italiens²³. Parmi les auteurs italiens contemporains de solfèges et de méthodes de chant publiés en France à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, souvent installés dans l'Hexagone, on compte Giuseppe Aprile, Janvier Biferi, Luigi Bordese, Marco Bordogni, Antonio Bartolomeo Bruni, Giuseppe Cambini, Giuseppe Catrufo, Ferdinando Carulli, Gustavo Carulli, Luigi Cherubini, Girolamo Crescentini, Franco Falco, Manuel García, Manuel García fils²⁴, Luigi Lablache, Bernardo Mengozzi, Benedetto Negri, Ferdinando Paër,

23. S. Mamy, « L'importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIII^e siècle », in *L'opera tra Venezia e Parigi*, M.T. Muraro (éd.), Florence, Olschki, 1988, p. 67-89 ; P. Lescat, « L'enseignement du chant italien en France de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration : transmission ou transformation ? Une théorie italienne adaptée au goût français : vers le règne du *bel canto* », in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. II. Study sessions*, A. Pompilio et al. (éd.), Turin, EDT (Edizioni di Torino), 1990, p. 190-197 ; S. Mamy, « L'insegnamento del canto italiano in Francia dalla fine dell'Ancien Régime alla Restaurazione : trasmissione o trasformazione ? Obiettivi didattici degli autori di metodi di canto italiani pubblicati a Parigi », in *ibid.*, p. 198-213. Voir aussi : E. Hondré, « Le Conservatoire de Paris et le renouveau du "chant français" », *Romantisme*, n° 93, *Arts et institutions*, 1996, p. 83-94.

24. Deux chanteurs espagnols appartenant à l'école italienne.

Felice Pellegrini, Vincenzo Righini, Gioachino Rossini, Luigi Antonio Sabbatini et Florido Tomeoni. Philippe Lescat écrit en introduction d'un article publié en 1990 :

La prépondérance italienne dans la vie musicale française de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration, et même au-delà, est indéniable : les Italiens sont présents sur les scènes, dans les institutions. Grâce à la publication de recueils didactiques, leur influence s'exerce également sur la conception de la théorie française : ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, la synthèse des méthodes italiennes et françaises a donné naissance à un nouveau système²⁵.

L'enseignement du solfège à la manière italienne est adopté par le Conservatoire de Paris dès sa création en 1795, puis par Alexandre-Étienne Choron dans son Institution royale de musique classique et religieuse sous la Restauration. Publiée en 1803, la *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* contient des extraits d'œuvres de Hasse, Léo, Jommelli, Caffaro, Piccinni, Sacchini, Johann Cristian Bach, Sarti, Cimarosa, Maio, Galuppi et Traetta. Dans le même esprit, Choron publie avec Vincenzo Focchi en 1804 les *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie, extraits des meilleurs auteurs : Léo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini et autres*. Pour l'enseignement au sein de ses classes de solfège, de chant et de vocalisation, le Conservatoire de Paris considère comme « classiques », dans son règlement de 1822, les solfèges d'Italie, les solfèges de Léo, Cafaro, Aprile et La Barbiera, les exercices de Crescentini, les cantates de Scarlatti et Porpora, les duos de Durante, Clari et Steffani, et les psaumes de Marcello²⁶.

Le Conservatoire accueille de nombreux enseignants italiens dans ses rangs. Le ténor et compositeur florentin Bernardo Mengozzi y est professeur de chant entre 1795 et 1800, c'est-à-dire dès la création de l'institution. Arrivé à Paris en 1799, le ténor et compositeur turinois Felice Blangini est de même professeur de chant entre 1816 et 1828, suivi par le ténor bergamasque Marco Bordogni entre 1819 et 1823, puis entre 1830 et 1856, par le ténor lombard Davide Banderali entre 1828 et 1849, la basse turinoise Felice Pellegrini entre 1829 et 1832, la basse romaine Filippo Galli entre 1843 et 1853, le guitariste et compositeur Michele Giuliani, originaire des Pouilles, entre 1850 et 1867, et le compositeur lombard Uranio Fontana entre 1856 et 1865. Après avoir chanté au Théâtre-Italien à partir de 1861, le baryton livournais Enrico Delle Sedie, ami de Verdi, est aussi professeur de chant au Conservatoire entre 1867 et 1871. D'origine italienne, Louis-Désiré Besozzi

25. P. Lescat, « L'enseignement du chant italien en France... », p. 190.

26. *Ibid.*, p. 195-196.

est professeur de solfège dans les années 1830. Directeur de la musique de la chambre de Louis-Philippe et maître de chapelle des ducs d'Orléans, le compositeur parmesan Ferdinando Paër est inspecteur depuis trois ans au Conservatoire lorsqu'il y enseigne la composition en 1838. Né à Naples, Michele Carafa est professeur de composition entre 1840 et 1870. La carrière de loin la plus remarquable dans cette institution est celle de Luigi Cherubini. D'origine florentine, il est nommé professeur de musique en 1794 à l'Institut national de musique qui prend l'année suivante le nom de Conservatoire national. Il y est nommé inspecteur en 1795, professeur de composition en 1816, puis directeur entre 1822 et 1842, outre ses fonctions de membre de l'Institut et de surintendant de la Chapelle royale. Durant sa longue direction, il réalise de nombreuses réformes, fonde la Société des concerts du Conservatoire en 1828 et encourage la fondation d'écoles de musique en province, notamment à Avignon en 1828 et à Marseille en 1830²⁷. Cherubini aurait pu être précédé à son poste de directeur par un autre compositeur italien. Arrivé à Paris en 1802, Paisiello est nommé directeur de la Chapelle musicale d'État par Napoléon, mais refuse la direction de l'Opéra de Paris et du Conservatoire de Paris.

En dehors du Conservatoire, les compositeurs napolitains Giuseppe Catrufo, Antonio Pacini et Luigi Bordese, et la soprano florentine Carlotta Patti sont également professeurs de chant à Paris. Petit-fils du compositeur italien Niccolò Piccinni, le pianiste, chef d'orchestre et compositeur Louis-Alexandre Piccinni enseigne à Paris entre 1827 et 1836, avant de diriger des écoles de musique à Boulogne, Toulouse et Strasbourg.

En résumé, le poids de l'école vocale italienne dans l'enseignement de la musique en France est considérable et s'étend depuis le Conservatoire de Paris à l'ensemble du territoire national, à travers la mobilité des professeurs italiens et des anciens élèves des classes de solfège, de chant et de composition, et par le biais de l'édition d'une riche littérature de solfèges et de méthodes de chant. Cette influence transalpine se manifeste également dans le domaine de la danse.

Ballet et École de danse de l'Opéra de Paris

Parmi les trente-six danseuses et vingt-et-un danseurs qui constituent les « Principaux solistes de la danse à l'Opéra de Paris » au XIX^e siècle²⁸, pas moins de dix-sept danseuses et six danseurs sont italiens ou d'origine italienne.

27. A. Jacoshagen, « Cherubini », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 264-266 ; F. de La Grandville, « Conservatoire de musique de Paris », in *ibid.*, p. 308-310.

28. S. Jacq-Mioche et N. Lecomte, « Danseur », in *ibid.*, p. 352.

Ainsi, la moitié des danseuses solistes sont italiennes, avec Caterina Beretta, Emilia Bigottini, Giuseppina Bozzacchi, Fanny Cerrito, Claudina Cucchi (Couqui), Flora Fabbri, Amalia Ferraris, Angelina Fioretti, Sofia Fuoco, Carlotta Grisi, Carolina Rosati, Guglielmina Salvioni, Emma Sandrini, Rita Sangalli, Louise Taglioni, Marie Taglioni et Carlotta Zambelli. Les six danseurs solistes transalpins sont Eugène Coralli, Antonio Guerra, Louis Merante, Domenico Segarelli, Filippo (Philippe) Taglioni et son fils Paolo (Paul) Taglioni. À l'instar des familles Bournonville, Coulon, Gosselin et Petipa, les différents membres de la famille Taglioni forment une dynastie de danseurs, maîtres de ballet et maîtres de danse actifs à Paris et dans toute l'Europe²⁹. Après une brillante carrière internationale, la ballerine Marie Taglioni devient directrice de l'École de danse de l'Opéra de Paris et professeur de la classe de perfectionnement entre 1860 et 1870. Elle réforme l'institution et contribue à la création du concours annuel du Corps de ballet de l'Opéra en 1860. Suivie au XX^e siècle par Carlotta Zambelli entre 1920 et 1935, elle n'est cependant pas la première artiste transalpine à la tête de cette institution. Entre 1805 et 1860, la direction de l'École de danse est en effet placée sous l'autorité du premier maître de ballet, une fonction assurée par l'Italien Jean Coralli entre 1831 et 1850, et par le Français d'origine italienne Giulio Mazarini, dit Joseph Mazilier, entre 1853 et 1859.

Un point commun entre de nombreux danseurs solistes à l'Opéra de Paris est leur formation à l'École de danse de la Scala de Milan ou le passage sur cette scène au cours de leur carrière. C'est le cas entre autres de Filippo Taglioni, Giuseppina Bozzacchi, Carlo Blasis, Jean Coralli, Fanny Cerrito, Flora Fabbri, Amalia Ferraris, Sofia Fuoco, Carlotta Grisi, Paolo Taglioni, Marie Taglioni, Louis Merante, Claudina Cucchi, Caterina Beretta, Guglielmina Salvioni, Rita Sangalli et Carlotta Zambelli. Milan représente ainsi tout au long du siècle un vivier de talents pour la capitale française, et le Teatro alla Scala peut être considéré comme l'antichambre de l'Opéra de Paris en dehors de l'Hexagone. La comparaison des différentes biographies montre que le Teatro San Carlo de Naples représente le deuxième grand pôle italien de formation ou d'activité des danseurs italiens qui se produisent à Paris. Enfin, d'après le « Tableau des ballets représentés à l'Opéra au XIX^e siècle »³⁰, au moins huit compositeurs italiens sont les auteurs de ballets représentés à l'Opéra de Paris, à savoir Luigi Cherubini, Luigi Gianella, Michele Carafa, Luigi Carlini, Cesare Pugni, Michele (Michael) Costa, Nicolò Gabrielli et Paolo Giorza, auxquels s'ajoutent six chorégraphes italiens, Jean Coralli, Philippe Taglioni, Antonio Guerra, Fanny Cerrito, Pasquale Borri et Louis Merante.

29. *Ibid.*, p. 352 et 1196-1197.

30. S. Jacq-Mioche, « Ballet », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 90-93.

Bref, qu'ils soient danseurs, chorégraphes, pédagogues ou compositeurs, les Italiens jouent un rôle de premier plan dans l'histoire du ballet français, un rôle qui trouve ses racines au début du siècle avec la création en 1813 de l'école de danse du Teatro della Scala de Milan et sa rapide affirmation en une institution de réputation internationale sous l'impulsion du maître de ballet et chorégraphe napolitain Salvatore Viganò.

Édition musicale et périodiques musicaux

L'immigration d'origine napolitaine affecte de manière non négligeable le monde de l'édition musicale parisien. Père du librettiste Émilien Pacini, un proche de Rossini et de Meyerbeer, et grand-père de l'éditeur de musique Antoine de Choudens, le compositeur, professeur de chant et chef d'orchestre parthénopéen Antonio Pacini s'établit à Paris en 1804, se lance dans l'édition musicale en 1810 et poursuit cette activité jusqu'à sa mort en 1866, à l'exception d'une interruption entre 1846 et 1852 durant laquelle le fonds est géré par les frères Louis et François Bonoldi. D'abord implantée au 12, rue Favart, sa boutique est située à partir de 1819 au 11, boulevard des Italiens, à côté du Théâtre de l'Opéra-Comique. Spécialisé dans l'édition et l'arrangement d'œuvres vocales italiennes de Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, Mayr, Fioravanti, Catrufo, Mosca, Nasolini, Vaccai, Rossini, Coppola, Donizetti, Bellini et Ronzi, Antonio Pacini publie aussi les premières œuvres instrumentales du violoniste génois Niccolò Paganini et édite plusieurs périodiques musicaux tels que le *Journal des Troubadours*, le *Journal d'Euterpe*, le *Troubadour ambulant* et *L'Écho lyrique*³¹. Rossini est lié à Pacini par un contrat d'exclusivité temporaire, avant de signer un contrat similaire avec l'éditeur Eugène Troupenas. Ami des compositeurs Rossini et Paër, du ténor Gilbert Duprez et de l'impresario Domenico Barbaja, Pacini est naturalisé français en 1832³². Il faut souligner le fait que Barbaja est alors le plus puissant impresario italien, en charge de deux théâtres napolitains, le Teatro San Carlo et le Teatro del Fondo, entre 1809 et 1840 (auxquels s'ajouteront plus tard le Teatro Nuovo et le Teatro dei Fiorentini), de l'Opéra de Vienne et du Theater an der Wien entre 1821 et 1828, et du Teatro alla Scala de Milan entre 1826 et 1832. De plus, Rossini compose huit opéras qui sont créés au Teatro San Carlo entre 1815 et 1822, avant d'assurer la direction de la musique et de la scène au Théâtre-Italien

31. A. Devriès-Lesure, « Pacini, Antonio-Francesco-Saverio », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 927. Citons aussi les articles du compositeur et violoniste livournais Giuseppe Cambini, publiés en 1810 et 1811 dans les *Tablettes de Polymnie*.

32. C. Frigau Manning, « Pacini, Antonio », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Treccani, vol. 80, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-pacini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-pacini_(Dizionario-Biografico)/).

de Paris entre 1824 et 1826, puis d'être nommé « premier compositeur du roi » et « inspecteur général du chant en France » en 1827³³. En résumé, les multiples liens unissant entre autres Pacini, Barbaja et Rossini, mais aussi Bellini et Donizetti, dont dix-neuf opéras sont créés au Teatro San Carlo et dix autres au Teatro Nuovo entre 1822 et 1844, constituent un très important réseau de diffusion de la musique italienne entre Naples et Paris dont l'ampleur ne saurait être mésestimée sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

Éditeur de musique d'origine napolitaine, comme Pacini, Nicolas-Raphaël Carli s'établit à Paris entre 1807 et 1827, fonde un commerce intitulé *À la Typographie de la Syrène*, situé près du Théâtre de l'Opéra-Comique, et publie des opéras italiens de Paisiello, Cimarosa et Mozart sous forme de réductions pour piano et d'arrangements pour piano ou guitare réalisés par le guitariste, compositeur et pédagogue napolitain Ferdinando Carulli³⁴. Ce dernier fait paraître chez le même éditeur quelques solfèges et méthodes de guitare³⁵.

D'origine toscane, l'éditeur de musique Benacci s'installe à Lyon en 1839, où il est également facteur de pianos, puis à Paris en 1852.

Parmi les principaux périodiques musicaux publiés dans la capitale française au XIX^e siècle, l'esthétique italophile de *La France musicale* (1837-1870), un journal bihebdomadaire puis hebdomadaire fondé par les frères Léon et Marie Escudier, éditeurs de musique spécialisés dans la musique italienne³⁶, s'oppose à celle, germanophile, de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1834-1880), une revue hebdomadaire créée par l'éditeur de musique allemand Maurice Schlesinger³⁷. Les rédacteurs de *La France musicale*, dont fait partie le librettiste, journaliste et traducteur napolitain d'origine française Achille de Lauzières sous le pseudonyme d'Aldo Aldini en 1858 et 1859³⁸, prennent ouvertement position en faveur de l'école italienne. Une rivalité s'établit entre les concerts organisés par la *Revue et Gazette musicale de Paris* à partir de 1839, créés par Maurice Schlesinger, et ceux organisés par *La France musicale* à partir de 1845 qui constituent un soutien à la musique italienne et aux ouvrages de Verdi. Les frères Escudier sont en effet les associés du compositeur italien entre 1845 et 1876 pour la diffusion

33. D. Colas, « Rossini », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 1088-1089.

34. A. Devriès-Lesure, « Carli », in *ibid.*, p. 211.

35. É. Kocevar, « Carulli », in *ibid.*, p. 218.

36. A. de Place, « *France musicale, La* », in *ibid.*, p. 487; A. Devriès-Lesure, « Escudier », in *ibid.*, p. 433-434.

37. A. Randier-Glenisson, « *Revue et Gazette musicale de Paris* », in *ibid.*, p. 1061-1062; A. Randier-Glenisson, « Schlesinger », in *ibid.*, p. 1130.

38. L.A. Wright, « Lauzières-Thémines », in *ibid.*, p. 668-669.

de ses opéras en France en langue originale et en traduction française, faisant office d'imprésarios de Verdi auprès des directeurs de théâtre et assurant le suivi des productions de ses ouvrages lyriques sur les scènes françaises. Conscients de l'arme commerciale mise à leur disposition, ils n'hésitent pas à exploiter autant que possible les encarts publicitaires de *La France musicale* afin de favoriser la diffusion des ouvrages de compositeurs italiens qu'ils éditent, ce dont témoigne par exemple l'intensité de leur campagne promotionnelle conduite entre 1843 et 1845 pour assurer la vente de la partition française et des produits dérivés de l'opéra *Don Pasquale* de Donizetti³⁹.

Également auteur de nombreuses critiques musicales pour le journal conservateur *La Patrie*, de traductions italiennes pour des opéras tels que *Carmen*, *Faust*, *Don Carlos* et *Hamlet*, et de plus d'une vingtaine de livrets italiens, Achille de Lauzières n'est pas le seul Italien à exercer la profession de critique musical à Paris. En effet, le dramaturge, journaliste, poète, écrivain et traducteur italien naturalisé français Pier-Angelo Fiorentino, né à Naples comme son confrère, est non seulement le collaborateur d'Alexandre Dumas et l'auteur d'une traduction française de *La Divine Comédie* de Dante publiée en 1840, qui recueille les louanges unanimes d'écrivains français tels que Baudelaire, Hugo et Lamennais, mais aussi l'auteur de centaines de critiques littéraires et musicales publiées durant une vingtaine d'années dans *La Sylphide*, *Le Corsaire*, *Le Constitutionnel*, *Le Moniteur universel* et *La France*⁴⁰. Une sélection de ses articles a été publiée de manière posthume sous la forme de deux recueils⁴¹. Plusieurs lettres des compositeurs Hector Berlioz et Adolphe Adam ou du ténor Gustave-Hyppolite Roger, datées des années 1850 et adressées à Fiorentino, témoignent de la solide insertion de ce dernier dans le monde musical parisien⁴².

Agent théâtral d'origine italienne installé à Paris, Adolfo (Adolphe) Giacomelli exerce aussi la fonction de critique musical, entre autres à *La France musicale* et à la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Il est le rédacteur en chef

39. M. Cailliez, *La diffusion du comique en Europe...*, vol. 1, p. 174-176.

40. J.-M. Fauquet, « Fiorentino », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 473-474 ; « Ein französischer Musikkritiker », *Neue Berliner Musikzeitung*, XX, n° 4, 24 janvier 1866, p. 27-28.

41. P.-A. Fiorentino, *Comédies et comédiens*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, 2 vol. ; P.-A. Fiorentino, *Les grands guignols*, Paris, Michel Lévy frères, 1870-1872, 2 vol.

42. H. Berlioz, *Correspondance générale*, P. Citron (éd.), Paris, Flammarion, vol. 4, 1983, p. 110, 214, 278-279 et 611 ; J. Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècle*, Turin, Bocca frères, vol. 2, 1924, p. 108-109 et 270-276 ; « Lettres d'un ténor, Gustave Roger à Fiorentino », *Souvenirs et Mémoires. Recueil mensuel de documents autobiographiques. Souvenirs. Mémoires. Correspondance*, P. Bonnefon (dir.), Paris, Lucien Gougy, III, n° 23, 15 mai 1900, p. 385-413.

du journal *La Presse théâtrale et musicale* entre 1854 et 1892, ainsi que le directeur du journal bimensuel *Le Luth français* en 1856 et 1857, et du journal *Les Petites Affiches théâtrales* en 1874 et 1875⁴³.

Les éditeurs de musique italiens occupent, somme toute, une place notable dans le monde de l'édition musicale française, sans être en mesure néanmoins de rivaliser avec leurs nombreux confrères allemands, solidement implantés à Paris depuis la fin du XVIII^e siècle⁴⁴.

Instrumentistes et facteurs d'instruments

En dehors de la musique vocale, de nombreux instrumentistes italiens ou d'origine italienne se produisent avec succès en France tout au long du XIX^e siècle⁴⁵. Le plus célèbre d'entre eux est certainement le violoniste Niccolò Paganini, qui donne douze concerts à Paris en 1831 et dix en 1832, et dont la virtuosité époustouflante influence durablement l'Europe musicale⁴⁶. Son élève, le violoniste Camillo Sivori, se produit en province et à Paris où il fonde en 1857 la Nouvelle société de musique de chambre⁴⁷. Le harpiste Ferdinando Marcucci s'installe en France en 1827 et donne avec succès des concerts en province, avant d'être engagé, sur la recommandation de Rossini, dans l'orchestre du Théâtre-Italien où il demeure jusqu'en 1835. Citons aussi les violonistes Teresa et Maria Milanollo, Henri Valentino et Alexandre Luigini, les guitaristes Ferdinando et Gustavo Carulli, les pianistes Adolfo Fumagalli, Tito Mattei, Louis-Alexandre Piccinni, Cesare Galeotti et Raoul Pugno, etc.

Dans le domaine de la facture instrumentale, mentionnons le clarinetteste Giovanni Battista Gambaro, facteur de pianos et d'instruments en cuivre, les facteurs d'orgues Ludovic, Claude, Anselme et Ludovic II Gavioli, Alexandre Gasparini, Lodovico Piantanida et Jean-Baptiste Mentasti, le bassoniste Angelo-Gaëtan-Philippe Marzoli qui s'associe à Paris au hautboïste et facteur Charles-Louis Triébert, le facteur de pianos et de clavecins Louis Tomasini, etc.⁴⁸.

43. A. de Place, « *Luth français, Le* », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 718-719 ; M. Haine, *400 lettres au Musée royal de Mariemont*, Bruxelles, Mardaga, 1995, p. 316.

44. A. Devriès-Lesure, « Un siècle d'implantation en France dans l'édition musicale », in *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, H.E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 26-27.

45. G. Traglia, *Ariette e amori di musicisti con un dizionarietto dei più noti musicisti italiani che soggiornarono in Francia*, Gênes, Emiliano Degli Orfini, 1940.

46. A. Penesco, « Paganini », in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 928-929.

47. J.-M. Fauquet, « Sivori », in *ibid.*, p. 1151-1152.

48. P. Rouillé et C. Michaud-Pradeilles, « Gavioli », in *ibid.*, p. 510 ; J. Jeltsch, « Marzoli », in *ibid.*, p. 755 ; R. Galtier, « Mentasti », in *ibid.*, p. 783.

Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France

Qu'ils soient membres ou membres associés étrangers, les compositeurs italiens sont particulièrement bien représentés au sein de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, preuve de leur influence institutionnelle exceptionnelle tout au long du XIX^e siècle⁴⁹. En comparaison, les compositeurs allemands ne comptent aucun membre et seulement trois membres associés étrangers : Joseph Haydn élu en 1801, Giacomo Meyerbeer élu en 1834 et Johannes Brahms élu en 1896.

Quatre compositeurs italiens naturalisés français sont ainsi élus membres de la Section V de l'Académie des Beaux-Arts, dédiée à la composition musicale. Ils exercent cette fonction jusqu'à leur décès et leurs prénoms sont francisés. Louis Cherubini occupe ainsi le fauteuil V de la Section V entre 1815 et 1842, François Paër le fauteuil III entre 1831 et 1839, Michel Carafa le fauteuil VI entre 1837 et 1872, et Gaspard Spontini le fauteuil III, où il succède à Paër, entre 1839 et 1851. En résumé, l'Institut compte au moins un compositeur italien parmi ses membres entre 1815 et 1872, et au moins deux entre 1831 et 1851. De plus, trois des six fauteuils de la section V sont occupés entre 1837 et 1842 par des compositeurs nés italiens, ce qui place le climax de la représentation transalpine au sein de cette section sous la monarchie de Juillet, parallèlement à la longue direction de Cherubini au Conservatoire de Paris.

À ces quatre compositeurs membres de l'Institut, académiciens au même titre que leurs collègues nés français, s'ajoutent sept compositeurs italiens qui obtiennent le statut de membres associés étrangers : Pietro Guglielmi est élu en 1803 au fauteuil V des membres associés étrangers, Antonio Salieri en 1805 au fauteuil V, Giovanni Paisiello en 1809 au fauteuil VI, Gioachino Rossini et Nicolò Zingarelli en 1823 aux fauteuils VI et X, Saverio Mercadante en 1856 au fauteuil V et Giuseppe Verdi en 1864 au fauteuil III, auxquels s'ajoutera le compositeur et librettiste Enrico (ou Arrigo) Boito en 1910 au fauteuil VI⁵⁰. De plus, Gaetano Donizetti est nommé membre correspondant de l'Institut en 1842. Notons que cinq artistes italiens, dont trois compositeurs, se succèdent de manière ininterrompue au fauteuil V des membres associés étrangers entre la création de ce fauteuil en 1803 et 1870. En effet, la présence italienne au sein de l'Académie des Beaux-Arts est loin de se limiter au XIX^e siècle à la seule composition musicale, mais compte aussi, parmi les membres associés étrangers, les sculpteurs Antonio Canova, Pietro Tenerari, Giovanni Dupré et Vincenzo Vela, les peintres

49. <http://www.academiedesbeauxarts.fr/membres/archives.php#sections>.

50. <http://www.academiedesbeauxarts.fr/membres/associes-etrangeurs.php>.

Andrea Appiani, Vincenzo Camuccini, Giuseppe Longhi et Paolo Toschi (également architecte), les architectes Ottone Calderari, Giuseppe Marvuglia, Giovanni Antolini (également écrivain), Luigi Cambray-Digny, Luigi Canina (également archéologue) et Pietro Rosa, le graveur Paolo Mercuri, ainsi que l'archéologue et numismate Giuseppe Fiorelli.

Parallèlement à la politique de spoliation des œuvres d'art qui viennent enrichir les collections italiennes du musée du Louvre, rebaptisé musée Napoléon en 1803, l'origine de cette emprise italienne à l'intérieur de l'Académie des Beaux-Arts remonte sans surprise au Consulat avec l'attribution à des artistes transalpins de quatre des huit fauteuils des membres associés étrangers créés en 1802 et 1803, cinq de leurs huit successeurs immédiats étant de la même nationalité.

Ordre national de la Légion d'honneur

Institué en 1802 par Napoléon Bonaparte, l'Ordre national de la Légion d'honneur est chargé de décerner la plus haute décoration honorifique française. Une recherche effectuée sur la base Léonore des Archives nationales⁵¹ – une base de données qui donne accès aux dossiers nominatifs des personnes nommées ou promues dans l'Ordre de la Légion d'honneur depuis 1802 et décédées avant 1977 – permet de relever plusieurs noms de compositeurs et musiciens italiens récompensés pour les « services éminents » qu'ils ont rendus à la Nation. Salieri est ainsi élevé à la dignité de Chevalier de la Légion d'honneur le 31 janvier 1815, suivi par Spontini le 29 mai 1818, Blangini le 1^{er} mai 1821, Bellini le 31 janvier 1835 et Donizetti le 10 juin 1841. Carafa est promu Officier le 5 mai 1847, Cherubini Commandeur le 7 février 1842, Rossini Grand-Officier le 12 août 1864 et Verdi Grand-Croix le 12 octobre 1894. Le nom de Paisiello, décoré par le roi de Naples Joseph Bonaparte en 1806 de la croix de la Légion d'honneur, n'apparaît pas dans la base de données Léonore, de même que celui de Paër qui reçoit la légion d'honneur en 1828.

En comparaison, les compositeurs et musiciens originaires du monde germanique et d'Europe centrale sont moins souvent récompensés : Neukomm est nommé Chevalier le 31 janvier 1815, suivi par Hummel le 3 novembre 1826, Offenbach le 13 août 1861 et Stephen Heller peu avant sa mort survenue le 14 janvier 1888 ; Meyerbeer est promu Officier le 9 avril 1838, suivi par Liszt le 22 août 1860 et Henri Herz le 24 janvier 1863. Alors que les compositeurs italiens de premier plan sont tous honorés, nouvelle preuve de l'excellence de leur implantation et de leurs réseaux

51. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/leonore/recherche.htm>.

dans la capitale française, ce n'est pas le cas de leurs homologues allemands, tels que Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brückner, Brahms, Richard Strauss et Mahler.

*
* *

En conclusion, la musique italienne au sens large exerce une influence considérable sur la vie musicale française au XIX^e siècle, aussi bien à Paris qu'en province. Cette influence est particulièrement visible au sein de grandes institutions telles que le Conservatoire de Paris, le Théâtre-Italien, l'Opéra de Paris et son École de danse, l'Opéra-Comique, l'Académie des Beaux-Arts et l'Ordre national de la Légion d'honneur. Qu'ils soient compositeurs d'opéras, de romances ou de musique instrumentale, directeurs de théâtre, librettistes, traducteurs, décorateurs, chanteurs, instrumentistes, chefs d'orchestre, danseurs, maîtres de ballets, journalistes, éditeurs, professeurs ou facteurs d'instruments, les acteurs italiens ou d'origine italienne de la vie musicale se comptent en France par centaines, exercent leurs professions dans toutes les branches du secteur et bénéficient d'un ancrage institutionnel supérieur à celui de leurs confrères allemands, à l'exception du domaine de l'édition musicale. Ils constituent la plus importante communauté de musiciens étrangers sous l'Empire et la Restauration, avant d'être dépassés par les musiciens allemands et belges⁵². Après une forte augmentation autour de 1800, en raison de la politique musicale napoléonienne qui leur est très favorable, leur nombre atteint un sommet entre 1810 et 1820, décline légèrement par la suite, puis fortement à partir des années 1860, au moment où l'école lyrique italienne cède le pas au wagnérisme⁵³. L'âge d'or de la présence de musiciens italiens en France correspond ainsi aux deux premiers tiers du XIX^e siècle.

Matthieu CAILLIEZ

Université Grenoble Alpes

52. Voir : D. Ehrhardt, « Les musiciens étrangers et l'émergence du champ musical. L'exemple des émigrés allemands à Paris 1760-1870 », *Hommes & migrations*, n° 1308, décembre 2014, p. 139-147.

53. *Ibid.*, cf. le tableau « La présence des musiciens étrangers en France, 1760-1970 », p. 146.