



HAL
open science

Rire et faire rire alla napoletana. “Naturalisation” des artistes napolitains et italianisation du public parisien entre 1806 et 1815

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Rire et faire rire alla napoletana. “Naturalisation” des artistes napolitains et italianisation du public parisien entre 1806 et 1815. Damien Colas; Alessandro Di Profio. L’opéra à Naples et à Paris sous le decennio francese (1806-1815), Presses Sorbonne-Nouvelle, pp.167-179, 2021. hal-03928413

HAL Id: hal-03928413

<https://hal.science/hal-03928413>

Submitted on 26 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Rire et faire rire *alla napoletana*.
« Naturalisation » des artistes napolitains
et italianisation du public parisien
entre 1806 et 1815**

CELINE FRIGAU MANNING

« Veux-tu savoir si quelque étincelle du feu dévorant du génie t'anime ? Cours, vole à Naples », disait Rousseau au jeune artiste à l'article « Génie » de son *Dictionnaire de musique*¹. Mais à quelle Naples rêvait-il ? Et quelle est l'image, réelle ou fictive, que s'en font les Français du premier XIX^e siècle ? Quel possible malentendu recouvre-t-elle ?

Les Napolitains sont très actifs à Paris pendant la décennie 1806-1815. À l'affiche du Théâtre-Italien, les représentants d'une mythique école napolitaine : chanteurs comme Madame Francesca Festa ou Giacomo Guglielmi, compositeurs tels Paisiello et Cimarosa, ou, issus de la nouvelle génération, Fioravanti, Orlandi et Mosca. Paris n'est certes pas seule concernée puisque l'Europe et même l'Amérique accueillent pléthore d'exilés napolitains : comme Chateaubriand l'écrit dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, « Naples envoie à New-York ses chanteurs et ses parfumeurs, Paris ses modes et ses baladins, Londres ses grooms et ses boxeurs² ».

Mais si la présence napolitaine est si forte à Paris, pourquoi n'a-t-elle pas plus de visibilité en tant que telle dans les témoignages du temps ? Est-ce parce qu'elle se fond avec l'adjectif « italien » ? Si l'on se penche sur la presse contemporaine grâce à la chronologie dont Jean Mongrédien nous a dotés, les mots « Naples » ou « napolitain » ne sont pas si fréquents³. Comment dès lors éclairer l'image que se fait de Naples le public parisien ? Peut-on notamment parler d'un comique « napolitain », et le réduire à une bouffonnerie qui fascinerait autant qu'elle répugnerait à Paris ?

Pour le comprendre, je tâcherai d'analyser plus particulièrement la réception de quelques opéras, compositeurs ou acteurs napolitains, et d'évaluer la place réelle ou fictive qu'occupent des pratiques dites napolitaines. Il s'agira ainsi d'éclairer l'opposition symbolique – et ancienne – entre une délicatesse dont seuls les Français seraient capables et une bouffonnerie caractérisée par des traits et gestes distinctifs, entre deux modèles et contre-modèles d'acteur et de spectateur. Nous verrons alors comment le processus de [p. 168] « naturalisation » que le public français tente d'appliquer aux artistes italiens peut donner lieu à l'italianisation des pratiques réceptives françaises.

¹ Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1768), 227.

² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850), 331.

³ Les sources journalistiques citées dans la présente contribution sont précisément tirées des trois premiers volumes de ce précieux outil – cf. Mongrédien [2008]. Pour une analyse statistique des termes se référant à la présence des musiciens napolitains à Paris, on se reportera dans le présent volume au chapitre d'Étienne Jardin.

Esprit, gaieté, satire : les attraits pour le public parisien de deux livrets napolitains, *Le cantatrici villane* et *I virtuosi ambulanti*

Dans le contexte parisien de l'époque, celui d'un public ethnocentré qui se vante à l'envi d'être « le plus éclairé de toute l'Europe⁴ », capable de faire et défaire les réputations⁵, une allégeance marquée aux usages de la scène française semble la condition première du succès. Or l'*opera buffa* présente pour les Français un handicap qu'ils ne cessent de souligner : « la mauvaise construction du poème », comme le dit Grétry⁶, défaut que le Napolitain Alessandro d'Azzia détaille dans son texte *Sur le rétablissement d'un théâtre bouffon italien à Paris* : « l'irrégularité du plan, l'invraisemblance de l'intrigue, [...] la trivialité du style⁷ ». Les livrets napolitains ne semblent pas y échapper, comme l'épingle la presse française : « Les canevas de toutes les pièces composées à Naples se ressemblent tous, c'est-à-dire qu'ils sont tous à peu près également mauvais », lit-on dans le *Courrier de l'Europe*⁸ ; « dans cette ville, on est moins difficile qu'en France pour l'intrigue et la marche d'un ouvrage ; à Paris, [...] on veut une action à peu près raisonnable⁹ ». Ce dernier adjectif est crucial : « raisonnable », autrement dit, qui « parle à l'esprit », qui contient « des pensées et des scènes régulières et théâtrales », comme semble l'être le livret des *Virtuosi ambulanti* pour Fioravanti : « une bonne fortune qui ne lui est pas souvent arrivée durant son séjour à Naples », souligne le *Journal des arts*¹⁰.

Il faut ici tenter d'aller un peu plus loin dans la réflexion sur ce lieu commun bien connu de la critique du temps¹¹. Car « l'esprit » est la pierre de touche de la réception française, et serait l'apanage des pièces françaises¹², à l'opposé des italiennes qui ne charmeraient que les sens. Or il n'est pas seulement question ici de contenu intellectuel, contrairement à ce que l'on pourrait comprendre aujourd'hui intuitivement. En effet, dans l'édition de 1798 du [p. 169] *Dictionnaire de l'Académie française*, « esprit » renvoie plus largement aux « facultés de l'âme raisonnable », à « la facilité de l'imagination et de la conception. » Ce n'est que dans la sixième édition de 1835 qu'esprit recouvrira un contenu sémantique intellectuel, « l'ensemble des facultés intellectuelles » – et encore ce n'en sera qu'une sixième acception¹³.

Ce que les Français entendent par là semble rejoindre une autre notion récurrente, celle de « sens commun ». Ainsi peut-on lire dans le *Journal du commerce* du 16 novembre 1805 : « On ne paraît pas encore avoir eu l'idée en France d'assujettir les Italiens à mettre le sens commun dans leurs compositions dramatiques¹⁴ », et dans un numéro du *Journal des débats* quelques semaines plus tôt : « On sait que les Italiens n'ont pas la prétention au sens commun ; mais [...] ils sont persuadés que leur musique a par elle-même tant de charmes qu'elle n'a nul besoin pour plaire des secours de l'esprit¹⁵ ». Le « sens commun » implique ici l'imagination, le fait d'avoir une idée, d'action théâtrale, de « situation » à laquelle la musique puisse « marier

⁴ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 27 novembre 1809.

⁵ *Mercure de France, littéraire et politique*, 29 avril 1809 : « On peut bien acquérir quelque réputation dans les pays étrangers, mais ce n'est [...] qu'à Paris qu'elle se consolide. »

⁶ Voir par exemple Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique* (1796-1797), I, 115. Également cité par la *Gazette de France*, 19 décembre 1813.

⁷ D'Azzia, *Sur le rétablissement d'un théâtre bouffon italien à Paris* (1801), 9.

⁸ *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 1^{er} octobre 1808.

⁹ *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 11 septembre 1809.

¹⁰ *Journal des arts, des sciences, de littérature et de politique*, 6 octobre 1807.

¹¹ Voir notamment Mongrédien [2008], I, 12.

¹² Voir par exemple la *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 11 septembre 1805 : « À l'Opera-*Buffa*, [...] le compositeur règne seul, [...] et immole à la risée publique un pauvre auteur dont le nom est heureusement ignoré et qui profite de la permission qu'on lui donne d'écrire les plus étranges impertinences dans son dialogue [...]. Les plaisirs de l'esprit sont donc étrangers à ce spectacle ».

¹³ *Dictionnaire de l'Académie française* (5^e 1798 et 6^e 1835).

¹⁴ *Journal du commerce, de politique et de littérature*, 16 novembre 1805.

¹⁵ *Journal des débats et des décrets*, 9 septembre 1805.

ses sons¹⁶ ». Cette conception du livret n'est pas purement littéraire, mais aussi morale : car un livret plein d'esprit s'oppose à la pure séduction des sens et présente un « but moral », un « effet utile¹⁷ ».

Or là encore, c'est un livret napolitain, celui des *Cantatrici villane*, qui sert de contre-point positif à l'anti-modèle italien¹⁸. En effet, l'esprit renvoie surtout au goût de la satire, un aspect qu'explorent précisément les livrets de pièces métathéâtrales comme *Le cantatrici* ou *I virtuosi*, tous deux écrits pour Fioravanti, où la presse parisienne semble rechercher non pas tant des anecdotes personnelles ou des exemples de tranches de vie théâtrales, que des « modèles » de figures théâtrales moralement condamnables :

On trouverait plus d'un modèle des caprices et des exigences de la *prima donna*, de son despotisme sur ses camarades et même de sa liaison sentimentale avec le premier ténor ; il serait facile aussi de découvrir des chanteurs qui mettent plus d'importance à leurs costumes qu'à leurs rôles, qui murmurent si un habit villageois n'est pas couvert de paillettes brillantes et dont la [p. 170] voix ne se trouve pas paralysée si leur tête n'est pas surchargée d'une immense forêt de plumes¹⁹.

On retrouve ici sans peine les typologies morales et littéraires d'un Benedetto Marcello²⁰, et la saveur de ces pièces est de fait considérée plus italienne qu'universelle : bien que d'aucuns y voient une portée universelle²¹, la presse tranche généralement dans le sens de la caractéristique nationale et voit dans ces pièces l'occasion d'opposer le modèle français au contre-modèle italien. Les deux pièces de Fioravanti apparaissent ainsi comme le reflet des « caricatures » propres à la nation italienne²², « des ridicules assez communs dans le pays et dont la représentation n'a pas laissé que de beaucoup faire rire à Paris²³ ». Ces métaopéras constitueraient ainsi « un tableau fidèle de tous les accidents qui peuvent troubler la répétition d'un opéra sérieux en Italie ; accidents qui ne sont rien moins que sérieux et qui offrent un fonds inépuisable de bouffonneries²⁴ ».

L'opéra sérieux mêlé à la bouffonnerie : ce sont bien là les ingrédients qui assurent le succès des pièces métathéâtrales en général, et celles de Fioravanti n'y dérogent pas. Or en parodiant les codes de l'*opera seria*, elles contribuent par là même à en assurer la promotion en France. Elles reposent en effet sur la technique du collage et de la citation, se présentant comme un « cadre musical », pour reprendre l'expression dont use la *Gazette nationale* à propos de *La*

¹⁶ *Journal des débats et des décrets*, 9 septembre 1805. Voir aussi la *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 24 juin 1808 : « avant de sentir tout le prix de ces concerts en action nommés opéras bouffons, il faut être un peu familiarisé avec eux, s'être déterminé à de nombreux sacrifices, avoir préparé sa raison et son goût à d'étranges surprises et s'être enfin décidé à acheter un petit nombre de morceaux supérieurs d'une composition charmante, au prix de quelques heures données à un froid récitatif, à des scènes sans but, à des pièces sans intérêt et sans action. »

¹⁷ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 11 septembre 1805.

¹⁸ L'anti-modèle étant pour *Le Publiciste*, 6 juin 1806, *La moglie corretta* de Martini : « On ne saurait trop répéter que, même dans un *opera buffa*, des spectateurs français veulent quelques traces de sens commun et si *Le cantatrici* ont si constamment attiré la foule, c'est que le poème offrait quelque intérêt », alors que chez Martini, les querelles « rappellent les scènes des tréteaux sur les boulevards ».

¹⁹ *Journal des débats*, 8 janvier 1831.

²⁰ Marcello, *Il teatro alla moda* (1720 ?).

²¹ Voir la *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 25 mai 1810, pour qui les « détails de coulisses [...] sont en Italie les mêmes qu'en France ; [...] à Milan, à Naples, à Florence, ce n'est rien d'avoir fait un opéra, [...] là, comme à Paris, la difficulté est de le faire jouer ; la *prima donna* se plaint toute l'année qu'elle est enrhumée ; elle ne veut chanter qu'après la seconde femme ; Zamore ne veut pas jouer s'il n'a pas un habit de soie ; celui-ci veut un air, l'autre un duo, l'autre la suppression d'un quatuor : Je suis, dit Corilla, la *prima donna assolutissima* ; *Ho capito*, répond le pauvre musicien ; la répétition commence, la dispute avec elle, et les comédiens la terminent par une partie de campagne. Voilà qui est probablement de tous les pays où il y a des auteurs, des théâtres et des comédiens. »

²² *Journal des débats et des décrets*, 7 septembre 1806.

²³ *Le Publiciste*, 2 février 1806. Cette vision perdue comme l'atteste *Le Corsaire*, 9 janvier 1831 : « Déjà plusieurs auteurs ont eu l'idée de mettre sous les yeux du public, dans des pièces de théâtre, le tableau de ces tristes préliminaires ; presque toujours ça a été de leur part la plus légitime des vengeances ; et, il faut bien le dire, si jamais un *maestro* fut excusable de se livrer ainsi à son humeur vindicative, c'est surtout en Italie ».

²⁴ *Journal des débats et des décrets*, 7 septembre 1806.

Prova d'un'opera seria de Francesco Gnecco, « où l'on peut jeter à volonté tout morceau propre à faire briller une cantatrice²⁵ » – et plus particulièrement les morceaux du genre sérieux italien qui ne s'est pas encore affirmé sur les scènes françaises²⁶.

[p. 171] Comment cela fonctionne-t-il ? Dans *Le cantatrici villane*, par exemple, à la scène 7 de l'acte II, figure le *Nota Bene* suivant : « Cette scène est une parodie d'une scène de l'*Ezio*, dramma di Metastasio²⁷ ». Dans les faits, le chanteur se montre libre d'interpréter le morceau de son choix²⁸, et le métaopéra s'avère ainsi un opéra remontable à souhait, selon les compétences et les choix des interprètes et surtout, selon les attentes des spectateurs. Il ne peut donc être jugé à l'aune de sa partition, puisque « le cadre seul de l'ouvrage est du compositeur ; le tableau, ou les tableaux qui se succèdent sous le même cadre, sont de plusieurs maîtres²⁹ ». Tout le succès de la pièce repose alors sur le talent des acteurs à « choisir [...] ce qu'il y a de plus beau dans les meilleures partitions d'opéras sérieux » : donner un bon métaopéra, c'est alors comme en « donner fréquemment, pour ainsi dire, la première représentation³⁰ ».

Certes, ces pièces courent le risque d'apparaître comme un *pasticcio*, un *zibaldone*³¹, formes qui répugnent généralement aux spectateurs parisiens : « Nos habitudes françaises ont peine à se plier à cette méthode qui est très commune en Italie », observe la *Gazette de France*, « et dont les avantages ont été prouvés cependant par le succès³² ». Si les *Virtuosi* et les *Cantatrici* du Napolitain Fioravanti séduisent pourtant, c'est pour leur capacité à susciter, par la satire, la gaieté plus que la bouffonnerie, termes jusque-là systématiquement associés, le premier aux opéras comiques français, le second aux *opere buffe* italiennes³³.

Reste pourtant qu'un opéra napolitain qui réussit, c'est avant tout une pièce où la compréhension paraît si immédiate qu'« on comprend tout sans avoir besoin de savoir l'italien³⁴ ». *Le Courrier des spectacles* va même plus loin dans cette utopie d'une pré-Babel : « personne ne s'est aperçu que ce fût une [p. 172] pièce italienne jouée devant des spectateurs français. La différence des langues a disparu et on y a pris tout le plaisir qu'aurait donné un ouvrage national³⁵ ». Un opéra ne vaut-il donc pas par son caractère italien ou en l'occurrence napolitain ? L'assimilation n'est pas totale : dans cette conception, un bon livret, idéalement, est un livret français, et une bonne musique est italienne.

²⁵ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 14 juillet 1811.

²⁶ *Pirro* de Paisiello, créé en 1811 au Théâtre de l'Impératrice, est le premier *opera seria* italien représenté en France. Le métaopéra représente l'un de ses premiers canaux de transmission, comme en témoigne la *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 12 septembre 1806 : « *La prova* a un mérite particulier : c'est qu'à côté d'une musique bouffonne très gaie, on voit se déployer les richesses du genre sérieux italien peu connu parmi nous et qui mérite si bien de l'être. »

²⁷ [Palomba], *Le Cantatrici villane* (1806), 35.

²⁸ La pratique perdure : ainsi, dans *La Prova d'un'opera seria*, en 1831, « au second acte on répète sur le théâtre : Corilla fait entendre le morceau sur lequel elle fonde ses espérances de succès. Mme Méric-Lalande a placé là des variations écrites pour elle par M. Vaccai, et dont l'effet a généralement satisfait l'auditoire ; on applaudissait sur la scène comme dans la salle. » (*Journal des débats*, 8 janvier 1831).

²⁹ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 22 mai 1810.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Journal de Paris*, 10 janvier 1831 : « *La prova* n'est, à vrai dire, qu'un *zibaldone* de plusieurs morceaux de différents maîtres. »

³² *Gazette de France*, 25 septembre 1810.

³³ Voir par exemple, dans le cas de réécritures et adaptations, les comparaisons des pièces italiennes aux pièces françaises dont elles s'inspirent, par exemple *Il pazzo per la musica* (*La Mélomanie*) de S. Mayr et G. Rossi : *Gazette de France*, 9 octobre 1805, « La pièce française est plus gaie, la pièce italienne est plus bouffonne » ; *Journal du commerce, de politique et de littérature*, 9 octobre 1805 : « l'opéra italien est beaucoup plus bouffon que la pièce française » ; et, de façon très péjorative, *Journal des débats et des décrets*, 11 juillet 1809 : « c'est [...] un grand malheur que l'opéra-comique italien soit bouffon et que la musique s'y prostitue à de misérables farces dignes des plus vils tréteaux. »

³⁴ *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, 10 octobre 1805.

³⁵ *Le Courrier des spectacles*, 9 octobre 1805.

La musique napolitaine ou le mythe d'une tradition : « acclimatation » des artistes, italianisation du public

C'est là un autre lieu commun prégnant dans la réception de la musique italienne à Paris : « la musique semble avoir voulu dédommager l'opéra-bouffon de ce que lui refuse la poésie³⁶ », écrit Alessandro d'Azzia. Or la place de Naples dans cette conception s'affirme d'abord dans les références au système musical éducatif napolitain. Ainsi, le *Courrier de l'Europe* critique en 1810 tous les chœurs des théâtres italiens, à une exception près : « celui de Naples, parce que les deux conservatoires [fournissent] leurs élèves³⁷ ». Et pour chanter le génie de sa patrie, D'Azzia évoque toute une série d'artistes qui « ou sont Napolitains, ou ont reçu à Naples leur éducation musicale », preuve pour lui « que c'est dans cette ville que la musique [...] a son temple et son école³⁸ ». On est là au cœur du paradigme fascinateur de l'image française de Naples : venir du conservatoire de Naples est un gage de qualité que la presse relève pour les compositeurs (Belloni ou Orlandi)³⁹ ; s'y être formé, c'est s'inscrire dans l'illustre tradition dont le souvenir est toujours vivace.

Or les noms qui composent cette mythologie napolitaine dans les témoignages français sont toujours les mêmes : Sacchini, Paisiello, Cimarosa⁴⁰, représentants d'une illustre tradition « acclimatée », pour reprendre une expression du temps. Fioravanti paraît s'inscrire dans leur lignée : « célèbre dans toute l'Europe », avec un style qui « ressemble beaucoup à celui de Cimarosa », nous dit le *Courrier des spectacles*⁴¹, il n'est pas d'emblée présenté comme napolitain mais comme le « négociateur » qui va réconcilier l'Opéra-Comique et ses partisans fâchés par quelques fiascos⁴². Ses *Cantatrici villane*, « sans rien [...] [p. 173] qui blesse le goût », « joyeuses et divertissantes⁴³ », sont en fait moins naturalisées par la scène française qu'elle ne permette d'italianiser les spectateurs.

Car le public cette fois n'en accuse pas la folie, la bouffonnerie ; il se montre prêt à l'accepter comme la convention même du genre : « Cela est bien gai, bien bouffon, bien fou ; beaucoup de fracas et de mouvement, une musique vive et brillante : c'est ce que le genre exige. Quand on renonce à la raison, il faut du moins s'amuser et s'étourdir⁴⁴ ». À côté de Fioravanti, Orlandi fait plus pâle figure : pourtant d'emblée rattaché à « la bonne école de Naples⁴⁵ », présenté comme « digne élève de Cimarosa », il fait regretter *Le cantatrici villane*. Sa musique paraît trop gracieuse, trop douce, pas assez vivace. « Peut-être ce genre gracieux et léger n'est-il pas assez fort aujourd'hui pour des auditeurs français », avance le *Journal des débats* ; « peut-être, moins sensibles à la pureté, à la douceur, l'élégance de la phrase musicale, désirons-nous des secousses plus vives, [...] un caractère plus saillant et plus prononcé⁴⁶ ». Le public français

³⁶ D'Azzia, *Sur le rétablissement d'un théâtre bouffon italien à Paris* (1801), 10.

³⁷ *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 30 septembre 1810.

³⁸ D'Azzia, *Sur le rétablissement d'un théâtre bouffon italien à Paris* (1801), 24.

³⁹ *Le Courrier des spectacles*, 3 décembre 1806 : « La musique de cet ouvrage [*Il podestà di Chioggia*] est agréable, légère et souvent originale ; elle est d'un jeune compositeur nommé Orlandi, élève de Cimarosa et du conservatoire de Naples. » *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 4 juillet 1812 : « M. Belloni, compositeur italien, ancien professeur au conservatoire de Naples, se propose de donner samedi prochain à l'Odéon un concert. »

⁴⁰ *Journal des débats et des décrets*, 16 novembre 1805.

⁴¹ *Le Courrier des spectacles*, 1^{er} février 1806. Voir aussi la *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 19 mars 1806 : « Cimarosa n'est pas mort tout entier, puisqu'il nous laisse Fioravanti. »

⁴² *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 2 février 1806.

⁴³ *Journal de Paris*, 2 février 1806.

⁴⁴ *Journal des débats et des décrets*, 5 février 1806. Voir aussi *Journal du commerce, de politique et de littérature*, 1^{er} février 1806 : « C'est une folie, une bouffonnerie d'un bout à l'autre, mais elle est charmante et remplie de la plus aimable gaieté ; on ne peut s'empêcher d'y rire, même sans en entendre les paroles. »

⁴⁵ *Le Courrier des spectacles*, 5 décembre 1806.

⁴⁶ *Journal des débats et des décrets*, 7 décembre 1806.

a donc bien intégré la nécessité de la folie, maintenant jugée « essentielle à ce genre d'opéra⁴⁷ », après avoir été tant critiquée.

Croyant naturaliser les artistes napolitains, le public français va jusqu'à introduire leurs pratiques au sein du théâtre. Pourtant, lors de la production des *Virtuosi ambulanti*, adapté des *Comédiens ambulants* de Picard et de Devienne, la *Gazette nationale* voit l'illustration d'« une idée [...] seule capable de *naturaliser* en France l'opéra-comique italien » (à savoir, l'adaptation italienne d'une pièce française)⁴⁸. Mais quand Fioravanti vient à Paris après le succès des *Cantatrici*, pour la mise à la scène des *Virtuosi*, il est non seulement présenté cette fois-ci comme napolitain, et comme « le plus dramatique de sa patrie⁴⁹ », mais il inaugure une « nouveauté » signalée dans l'affiche et propre aux « usages des théâtres ultramontains⁵⁰ » : il tient le piano.

C'est pour la *Gazette de France* l'occasion de raconter de façon piquante comment les compositeurs conduisent l'orchestre en Italie lors des premières représentations de leurs opéras – et comment ils peuvent être tour à tour encensés et malmenés.

[p. 174] *M. Fioravanti tiendra le piano*. Ceux de nos lecteurs qui n'entendent pas cette phrase nous sauront gré de les mettre au courant de ce qui se passe dans les principales villes d'Italie à la première représentation d'une pièce nouvelle. Là, comme hier à l'Opera-*Buffa* de Paris, l'auteur de la musique se place devant le piano pendant les premières représentations de son ouvrage et donne le premier mouvement de ses morceaux au premier violon qui le communique à l'orchestre. Jusqu'ici rien que de naturel, puisqu'en Italie le nom du compositeur est toujours publié à l'avance ; mais le côté singulier de l'usage consiste dans les procédés ordinaires du public envers l'auteur. Celui-ci, perché sur un siège qui devient, suivant l'occurrence, le tabouret de l'accusé ou le trône du vainqueur, est souvent, dans la même soirée, applaudi avec transport et conspué jusqu'à l'outrage. À des bravos assourdissants arrachés par un air qui fait fureur, suivant l'expression italienne, succèdent les plus grossières injures. [...] Ce récit paraîtra peut-être exagéré à ceux qui trouvent déjà nos spectacles très bruyants, mais il est de la plus grande exactitude. Et que l'on ne croie pas qu'il s'agit seulement ici du sort réservé aux novices dans la carrière. Piccinni, Paisiello, Cimarosa et beaucoup d'autres ont éprouvé plusieurs fois ces destins contraires, suite presque nécessaire de la manière de juger et surtout de sentir la musique en Italie⁵¹.

Pour le lecteur d'aujourd'hui, bien au fait de cet usage⁵², cet extrait ne vaut pas tant pour ce qu'il prétend apprendre au public du temps que pour son ton : à la manière des récits de voyage, il décrit des pratiques présentées comme exotiques et savoureuses tout autant que mises à distance. Renchérissant sur l'attitude bruyante d'un public ultramontain qui fait ici office de contre-modèle d'un public parisien plus sage, image d'un ordre public maîtrisé, cet article n'en témoigne pas moins de l'introduction en France d'une pratique italienne, à l'occasion précise de la venue d'un compositeur napolitain.

L'Opinion du parterre a beau juger, en 1806, que « l'opéra italien commence à s'acclimater en France », prenant pour preuve les *Cantatrici villane*⁵³, le lexique et la logique de l'annexion, de l'intégration, peuvent se trouver, on le voit, inversés. L'idée de naturalisation ne s'en affirme pas moins : en 1808, la *Gazette nationale* annonce que la « naturalisation [de l'Opera-*Buffa*] dans sa nouvelle patrie n'était plus douteuse depuis quelques années », puisqu'il « rend à Paris un très grand service ; [...] [il] forme notre goût musical,

⁴⁷ *Journal des débats et des décrets*, 21 octobre 1806. L'opéra ne semble recueillir les suffrages que de ceux qui ont la mémoire longue, tel *Le Publiciste*, 21 octobre 1806, qui se souvient de l'interprétation de Morichelli, Mandini et Raffanelli : « Le public n'était pas encore gâté par la recherche, par le luxe de notes et l'affectation de la nouvelle école italienne ».

⁴⁸ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 28 septembre 1807.

⁴⁹ *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 27 septembre 1807.

⁵⁰ *Gazette de France*, 28 septembre 1807.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Voir par exemple Cavallini (1998).

⁵³ *L'Opinion du parterre*, février 1807.

exerce notre [p. 175] oreille⁵⁴ », autrement dit, la rend plus italienne⁵⁵. Mais Paris, inversement, rend plus françaises les pratiques des acteurs venus de la péninsule et même plus particulièrement de Naples. Et sur ce point c'est surtout de jeu qu'il s'agit.

L'acteur-chanteur napolitain, modèle ou anti-modèle d'un art du geste francisé ? Les cas de Barilli, Festa et Guglielmi fils

On ne reconnaît plus sur le Théâtre-Italien un chanteur qui a passé six mois à Paris ; ses défauts ont disparu, ses qualités naturelles lui sont demeurées ; les cantatrices prennent l'habitude de la scène ; elles ne sont plus indifférentes à l'action et comme étrangères au personnage qu'elles représentent. L'étude du théâtre français a produit cet heureux changement⁵⁶.

Ainsi la *Gazette nationale* se félicite-t-elle de l'intégration des acteurs italiens. Or, de ce qui est perçu comme un perfectionnement Luigi Barilli est l'exemple le plus fréquent, l'épigone de ces interprètes auxquels, note la *Gazette*, « nous avons appris à être expressifs et vrais à la fois, à bannir des charges trop grossières de leur jeu⁵⁷ ». Bien que la *napoletanità* de Barilli soit plus qu'incertaine⁵⁸, c'est bien parce qu'il incarne un art comique policé, francisé, qu'il sera ici évoqué avant d'en venir à deux acteurs napolitains présents sur les scènes parisiennes d'alors, la Festa et Guglielmi fils. On connaît le lieu commun qui veut que Paris n'attendrait des chanteurs italiens que de la belle musique. Or il est à cette époque un autre lieu commun, tout aussi fort : il ne suffit pas à Paris d'être chanteur, note ainsi le *Journal de Paris*, « il faut encore parler aux yeux⁵⁹ ». La réception de ces acteurs-chanteurs permet de suivre plus précisément ce double mouvement entre volonté d'intégration, d'assimilation des artistes napolitains, et infléchissement vers une italianisation des perceptions des spectateurs.

[p. 176] Barilli est le *primo buffo cantante* du théâtre, le grand favori du public pour qui il incarne un art du geste comique maîtrisé, annobli – un anti-Polichinelle⁶⁰. Et de fait, les contemporains usent pour le décrire d'un lexique empreint de dignité : il est qualifié de « distingué⁶¹ », de « noble », « toujours profondément pénétré de l'esprit de son rôle », au-dessus de tout concurrent français, même comédien de profession⁶². « Sérieux et mélancolique⁶³ », il « rit peu et fait toujours rire⁶⁴ » : son talent comique est ainsi jugé à l'aune des bonnes manières. Il est apprécié pour n'être pas excessif dans ses *lazzi*. Ces séquences corporelles à demi-improvisées ont beau être incontournables dans le genre, « il ne se permet que les charges indispensables à ses rôles⁶⁵ ». Là encore l'importance de la simplicité et de l'esprit rejoint celle de la bonne éducation, car le public français ne saurait accepter un comique trop physique, trop centré sur les mouvements du corps et du visage (les grimaces) – trop en

⁵⁴ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 3 octobre 1808. Voir aussi le *Mercur de France, littéraire et politique*, 8 juillet 1809 : « Ainsi l'Opera-Buffera se naturalise de jour en jour parmi nous. » Voir aussi le *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 7 octobre 1808 : « s'il est vrai suivant les observations du docteur Gail [: Gall], que l'organe de la musique soit moins sensible parmi nous que parmi les nations chantantes, tout annonce que l'exercice lui donnera bientôt un accroissement convenable [...]. C'est un degré de perfection qui manque encore aux progrès de notre civilisation ».

⁵⁵ *Journal de Paris*, 4 mars 1812 : « le goût de l'italien se répand dans toutes les classes. Nos jeunes demoiselles ne chantent plus que de l'italien ; beaucoup d'entre elles s'essayaient à le parler ». À ce goût contribue la pratique désormais systématique de la distribution de livrets bilingues lors des représentations.

⁵⁶ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 11 décembre 1810.

⁵⁷ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 3 octobre 1808.

⁵⁸ Les sources diffèrent : Luigi Barilli serait né à Modène autour de 1767, ou dans le Royaume de Naples autour de 1764, cf. Carone (1968). Barilli se fera justement naturaliser français.

⁵⁹ *Journal de Paris*, 9 octobre 1812.

⁶⁰ *Journal des débats et des décrets*, 12 septembre 1809.

⁶¹ *L'Opinion du parterre*, février 1806.

⁶² *L'Opinion du parterre*, février 1807.

⁶³ *Journal des débats et des décrets*, 7 décembre 1806.

⁶⁴ *Le Publiciste*, 1^{er} octobre 1808.

⁶⁵ *Le Publiciste*, 9 octobre 1805.

superficié : « sa verve vient de son âme et de son esprit », note *Le Courrier des spectacles*, une intériorité jugée « seule véritable source du talent⁶⁶ ».

Barilli cherche donc ailleurs les éléments de son jeu comique, et notamment dans les mots. Il instaure la pratique de mêler des mots français au récitatif jugé trop indigeste⁶⁷. Pour les Parisiens habitués au bilinguisme voire au trilinguisme des pièces d'un Goldoni, c'est sur la scène lyrique une nouveauté appréciée. Mais si cet acteur est, pour reprendre une expression guerrière significative, « la plus belle conquête que nous ayons faite sur les théâtres d'Italie⁶⁸ », il lui arrive de commettre des impairs. « Un Italien ne connaît pas la force des termes en français », se voit-il rappeler, « et, dans l'énumération de ses meubles de nuit, Barilli en a nommé un dont on ne parle jamais en public, quoiqu'on s'en serve beaucoup en particulier », ce qui ne manque pas d'effaroucher « la délicatesse française⁶⁹ ». Par ailleurs, le chanteur peut verser dans une bouffonnerie trop physique et se laisser aller à des « singeries » autour d'accessoires, tel un mouchoir qu'il transforme en cravate⁷⁰. La plus grave de ses maladroites consiste à ne pas comprendre une situation, et, par exemple, à commettre un « contre-sens » par une « farce » s'il transforme [p. 177] Geronimo dans *Il matrimonio segreto* en avare⁷¹. Ces excès, ces erreurs de registre semblent aux antipodes du comique que recherche le public parisien d'opéra italien. Mais malgré des maladroites, le vrai-faux napolitain Barilli reste pour *La Gazette* « le premier acteur des Bouffons », celui qui donne ses lettres de noblesse au *buffo cantante*.

Quant à Francesca Festa, d'abord annoncée en 1809 comme « l'une des plus célèbres cantatrices de l'Italie⁷² », elle est présentée dès ses premiers succès, quelques jours plus tard, comme napolitaine. *La Gazette nationale* publie alors l'une des rares longues biographies de chanteurs de la presse du temps, dont voici quelques extraits :

Mme Festa a été l'élève de son père, napolitain, professeur de violon qui lui-même a été, dans son genre, un élève distingué de la grande école de Durante. Ainsi les productions qui l'ont formée dans l'art du chant ont été celles des principaux maîtres d'Italie ; ainsi la tradition des leçons qu'ils avaient données ou reçues s'est trouvée le partage de Mme Festa, dès ses premières études : tout le décèle et tout l'annonce dans sa manière de chanter. [...] La méthode de la cantatrice la retient toujours dans les bornes de la pureté, de la simplicité de l'école ancienne [...].

Mme Festa a reçu l'accueil le plus flatteur. Son début fut à Naples, sa patrie ; les théâtres de Rome, de Florence, de Venise, de Turin l'ont successivement vue briller ; elle vient consolider sa renommée en perfectionnant ses talents dans une ville qui, pour juger sainement, écoute avec une attention effrayante, qui est à la fois indulgente et sévère, qui aime singulièrement à encourager, et plus encore à instruire par sa rigueur : les cantatrices les plus célèbres de l'Italie ont toutes dû des progrès à la finesse du tact, au goût sûr, à l'oreille infallible du parterre de Paris⁷³.

Les origines de la chanteuse sont ainsi d'emblée mises en avant, inscrites dans la tradition de l'école napolitaine ici chantée. Simplicité, délicatesse et même sévérité sont les mots-clés qui décrivent les moyens vocaux de la Festa : une « noblesse » qui semble l'appeler à chanter l'opéra sérieux ou semi-sérieux, plus que « le genre bouffon, [...] moins en rapport avec la

⁶⁶ *Le Courrier des spectacles*, 21 décembre 1805.

⁶⁷ *Courrier de l'Europe et des Spectacles et Le Mémorial européen réunis*, 11 mai 1810 : « Barilli n'a point produit d'effet avec son air *En secret mon cœur mi dice*. C'est trop caricature ; ce mélange perpétuel de français et d'italien est de mauvais goût et finit par n'appartenir à aucun genre, si ce n'est celui du ridicule ; c'est un véritable *pasticcio* du langage et de la musique. »

⁶⁸ *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, 10 octobre 1805.

⁶⁹ *Journal des débats et des décrets*, 22 décembre 1805.

⁷⁰ *Le Courrier des spectacles*, 3 décembre 1806.

⁷¹ *Le Publiciste*, 28 novembre 1808.

⁷² *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 6 avril 1809.

⁷³ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 11 avril 1809.

nature de son talent⁷⁴ ». C'est là, bien entendu, une façon de franciser la Napolitaine qui résonne profondément avec la perception d'un geste scénique également perçu comme plein de goût.

La presse française semble du reste tant peiner à relever chez Francesca Festa des entorses à la dignité que le seul accusé va être un costume de villageoise napolitaine. Les rédacteurs sont alors partagés : pour les uns, ce costume « l'embellit⁷⁵ » ; pour les autres, il indique « plutôt une poissarde qu'une paysanne », d'autant que l'actrice semble montrer trop de familiarité dans ses [p. 178] manières avec le comte et sa façon de lui prendre les mains – une liberté qui remet en cause la visée morale du spectacle, et tout son décorum⁷⁶.

À ce faux-pas près, la Festa n'en apparaît pas moins comme digne de l'adjectif « français, française », souvent répété à son endroit : elle est jugée « d'une élégance et d'une coquetterie toutes françaises⁷⁷ », ou évoque « une soubrette française⁷⁸ ». Une image est en ce sens significative, à la fois inspirée de la *Commedia dell'Arte* et tout à fait naturalisée : la Festa est en effet, pour *Les Tablettes de Polymnie*, la « Colombine de l'Odéon⁷⁹ ». Par ce comique là encore acclimaté au goût français, Francesca Festa prépare le terrain à ses succès dans l'*opera seria*, et notamment dans le *Pirro* de Paisiello avec lequel, note le *Journal du soir*, elle se retrouve « dans sa patrie » et revient à son genre, à « l'*opera seria* qu'elle avait abandonné pour nous⁸⁰ ». Face à cette figure exemplaire, Giacomo Guglielmi fait pour sa part figure d'anti-modèle. Le chanteur débute en 1809 dans *La serva innamorata*, œuvre de son père compositeur Pietro Guglielmi. Comme dans le cas de la Festa, quelques jours passent avant que l'artiste ne soit présenté non seulement comme italien, mais comme napolitain⁸¹. Si la presse apprécie d'emblée sa voix, elle critique son jeu, qualifié d'« absolument nul⁸² », et appelle la naturalisation de son geste. Il « fera comme tous ceux qui l'ont précédé : il acquerra parmi nous l'usage et l'habitude du théâtre », anticipe *Le Mercure de France* ; « ici, il apprendra à marcher, à se tenir en scène, à jouer la comédie⁸³ ».

Ce qui est intéressant dans la formulation de cette espérance, c'est qu'elle s'étend bien au delà du seul cas de Guglielmi. Elle s'inscrit dans une vaste réflexion sur la « naturalisation parmi nous » de « la grande école d'Italie⁸⁴ ». Or cette naturalisation, opérée sans armes et sans éclat, est bien l'instrument d'une diplomatie culturelle des plus efficaces, attisant une italianisation du public : bien que « sujet de la guerre », la musique italienne répond par la douceur, « ne fait pas de bruit », reste « douce, la voix pénétrante » et « une fois admise, elle se fait mieux connaître⁸⁵ ».

Dans cette pénétration où Naples occupe une place si importante, par ses représentants en France, compositeurs ou chanteurs, la musique italienne tend aux yeux du public français vers l'universalité : elle n'est plus alors la musique que l'on compose ou chante en Italie, car

on peut faire pour toutes les langues et tous les musiciens peuvent composer de la musique italienne, c'est-à-dire une musique mélodieuse et expressive [p. 179] à la fois [...] et si Paisiello et Cimarosa lui-même n'étaient pas mélodieux et scéniques à la fois, [...] vainement ces compositeurs seraient italiens, leur musique ne le serait pas ; la mauvaise musique, en Italie comme ailleurs, n'a pas de nom, n'a pas de patrie⁸⁶.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Courrier de l'Europe et des Spectacles*, 29 mai 1809.

⁷⁶ *Le Publiciste*, 29 mai 1809.

⁷⁷ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 12 juin 1811.

⁷⁸ *Mercure de France, littéraire et politique*, 30 mars 1811.

⁷⁹ *Les Tablettes de Polymnie*, 5 août 1811.

⁸⁰ *Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau*, 31 janvier 1811.

⁸¹ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 14 septembre 1809.

⁸² *Le Publiciste*, 15 septembre 1809.

⁸³ *Mercure de France, littéraire et politique*, 16 septembre 1809.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

Dès lors le rédacteur du *Mercure* peut affirmer que la musique de compositions françaises comme *La Fausse Magie*, *Félix* ou *L'Amant jaloux*, « c'est de la musique italienne⁸⁷ ».

Se pencher sur l'effort français de naturaliser les compositeurs et les chanteurs napolitains dans la décennie 1806-1815 permet donc d'y voir, plutôt qu'une « colonisation », suivant le mot de Marco Beghelli⁸⁸, une *italianisation*. Je voudrais ici conclure sur un contre-point témoignant de la persistance de ces préoccupations. Quelques années plus tard, en 1821, Hérold parcourt toute la péninsule en quête de chanteurs. Au service de l'administration du Théâtre-Italien, il rend compte de ses recherches dans une série de lettres dont l'une a été acquise en 2008 par la Bibliothèque-musée de l'Opéra⁸⁹ ; on l'y voit confronté *in situ* à un jeu comique napolitain non naturalisé. Le compositeur français donne alors à ce propos des exemples d'actions scéniques qui seraient d'après lui intolérables à Paris : « dans le Barbier de Séville à la Fenice, on a imaginé de faire de Basile un bouffe napolitain, bossu et bancal, sautant d'un pied de haut à chaque parole qu'il débite ». Quant à l'acteur qui interprète le rôle de Bartolo, « pour séduire Rosine [il] lui fait en mimique la description du repas de noces où l'on verra sur la table deux cents aigles, cinquante lions, deux douzaines d'éléphants ». Et Ferdinand Hérold d'en conclure : « voilà du bouffe Napolitain⁹⁰ ».

*

Références

Bibliographie des sources

Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France

Alexandre d'Azzia, *Sur le rétablissement d'un théâtre bouffon italien à Paris*, Paris : Huet, 1801

[Giuseppe Palomba], *Le cantatrici villane, dramma giocoso per musica in due atti. Les Cantatrices villageoises, opéra-bouffon en 2 actes, représenté, pour la 1^{re} fois, à Paris, sur le théâtre de l'Impératrice, le 30 Janvier 1806. Nouvelle édition*, Paris : Mme Masson, 1806

François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris : Penaud, 1849-1850 (éd. Pierre Clarac, Paris : Le Livre de poche, 1973)

Le Corsaire

Courrier de l'Europe et des Spectacles

Le Courrier des spectacles

Dictionnaire de l'Académie française, 2 vol., Paris : Smits, ⁵1798 ; Firmin-Didot, ⁶1835

Gazette de France

Gazette nationale ou Le Moniteur universel

André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris : Imprimerie de la République, 1796-1797

Ferdinand Hérold, lettre à Ferdinand Delaferté, Florence, 11 mai 1821 (F-Po, NLAS-54)

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Beghelli (1995), 2 et 16.

⁸⁹ Hérold, lettre à Delaferté (1821). Cette lettre n'apparaît pas citée dans l'ouvrage de Jean Mongrédien aux côtés des lettres de Hérold à sa mère conservées au département de la Musique de la BnF (Bologne, 18 mars 1821, et Naples, 10 avril 1821, cf. Mongrédien [2008], I, 31), puisque ce n'est qu'après la parution de l'ouvrage que la Bibliothèque-musée de l'Opéra en a fait l'acquisition. Ces lettres seraient tout ce qu'il reste d'un fonds vendu aux enchères le 12 juin 1991, et dispersé dans le monde entier.

⁹⁰ *Ibid.*

Journal de Paris
Journal des arts, des sciences, de littérature et de politique
Journal des débats et des décrets
Journal du commerce, de politique et de littérature
Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau
 Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno...*, [Venezia : s. n., 1720 ?].
Mercure de France, littéraire et politique
L'Opinion du parterre
Le Publiciste
 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris : Vve Duchesne, 1768
Les Tablettes de Polymnie

Bibliographie des études

Beghelli (1995)	Marco Beghelli, <i>I trattati di canto italiani dell'Ottocento. Bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico</i> , tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 1995
Carone (1968)	Enrico Carone, « Luigi Barilli », <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , vol. 6, Roma : Treccani, 1968.
Cavallini (1998)	Ivano Cavallini, <i>Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte</i> , Venise : Marsilio, 1998.
Mongrédien (2008)	Jean Mongrédien, <i>Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents</i> , Lyon-Venise : Symétrie-Palazzetto Bru-Zane, 2008, 8 vol.