



HAL
open science

“Le peuple dilettante”. Mythes et représentations du public du Théâtre-Italien dans le premier XIXe siècle

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. “Le peuple dilettante”. Mythes et représentations du public du Théâtre-Italien dans le premier XIXe siècle. Caroline Giron-Panel; Solveig Serre; Jean-Claude Yon. Les Scènes musicales et leurs publics en France, Classiques Garnier, pp.71-86, 2020, 978-2-406-10112-3. 10.15122/isbn.978-2-406-10112-3.p.0071 . hal-03928415

HAL Id: hal-03928415

<https://hal.science/hal-03928415>

Submitted on 20 Mar 2023

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.

« LE PEUPLE *DILETTANTE* »

Mythe et représentations du public du Théâtre-Italien dans le premier XIX^e siècle

En septembre 1829, Joseph d'Ortigue fait paraître un fascicule intitulé *De la guerre des dilettanti*. Il reprend ainsi le terme employé par son ami Hector Berlioz pour viser le théâtre des Italiens, à des fins délibérées de « polémique musicale »¹. Mais ce qui importe ici d'abord, c'est que D'Ortigue entend désigner le public de ce théâtre parisien comme un tout : il le qualifie de « peuple *dilettante* »², et lui confère un ensemble de traits et d'attitudes de réception qui lui seraient propres. L'appellation sert ainsi à désigner les spectateurs des Italiens, autant qu'à les différencier de ceux d'autres théâtres ; ces spectateurs étant alors les seuls à se trouver désignés par un qualificatif particulier.

Le Théâtre-Italien est l'une des institutions culturelles les plus décisives du premier XIX^e siècle, tant à l'échelle française qu'europpéenne. Consacrée à la production d'opéras italiens, chantés dans la langue originale, elle donne à voir et à entendre des artistes souvent venus de la péninsule, ou du moins rattachés à ce que les contemporains identifient alors comme l'école italienne. Comment cerner les contours de son public ? Comment tenter une définition qui puisse le situer dans le paysage théâtral et musical du temps, en le distinguant, peut-être, de celui d'autres scènes ? Et que faire des définitions et des lieux communs qui circulaient dès cette époque sur le compte de ce public ?

[p. 72] « Deux écueils principaux cernent le projet de “penser le spectateur” », notent Olivier Neveux et Armelle Talbot : « d'une part, le postulat d'une pratique toujours singulière qui décourage d'emblée toute analyse [...] ; d'autre part, l'élaboration d'un Hyperspectateur indifférent à la multiplicité des facteurs qui déterminent ses interprétations et ses affects, ses élaborations et ses errances. »³ Le cas du Théâtre-Italien, tel que nous pouvons l'approcher, peut échapper à ces deux risques. Ni somme d'individualités irréductibles, ni assemblée de spectateurs fictive, abstraction idéale établie par convention, le public de ce théâtre semble disposer de coordonnées sociologiques et symboliques permettant de le circonscrire de manière relativement homogène : largement composé d'abonnés, il apparaît aux yeux de ses contemporains, du fait de son assiduité, de son attention et de son attachement aux chanteurs et au répertoire rossinien, comme un chœur de fidèles au sens quasi religieux du terme.

La notion de « public du Théâtre-Italien » recouvre donc, dès cette époque, une réalité à la fois vivante et imaginée. Son identité se forge aussi dans le discours et les fictions que les contemporains élaborent autour de ce public – qu'ils en fassent partie, ou qu'ils soient ses farouches opposants. Plutôt que de tâcher de cerner un public du Théâtre-Italien en démasquant ces fictions, nous pouvons donc interroger quelques-uns des mythes qui visent à le caractériser et à le définir précisément comme public. Autrement dit, il ne s'agira pas seulement d'entreprendre de définir ou

¹ Hector BERLIOZ, « Polémique musicale », *Le Corsaire*, 12 août 1823, dans ID., *Critique musicale. I, 1823-1834*, éd. Robert H. Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet-Castel, 1996, p. 1 et 3. Pour une étude plus spécifique de l'anti-rossinisme français à travers les voix de Berlioz, D'Ortigue, Merle et Berton, voir Olivier BARA, « Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration », *Chroniques italiennes*, n° 77/78, 2006, p. 107-125.

² Joseph D'ORTIGUE, *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, 1833, éd. François Lesure, Genève-Paris, 2002, p. 149.

³ Olivier NEVEUX et Armelle TALBOT, « Avant-propos », *Théâtre/Public*, numéro spécial « Penser le spectateur », Gennevilliers, Association théâtre public, n° 108, 2013, p. 1-2.

de redéfinir le public de ce théâtre, mais encore d'approcher des éléments de *méta*-définition : de circonscrire la ou les définitions que ce public propose de lui-même, ou qui en sont proposées en son temps. Des définitions que l'on peut saisir dans des mythes et des représentations de ce public, dans les usages et les légitimations contemporaines de la notion de « public du Théâtre-Italien ».

[p. 73]

SOCIOLOGIE EN RACCOURCI DU PUBLIC DES ITALIENS

Pour Christophe Charle, les spectateurs d'un théâtre forment, au fil de son histoire, de ses représentations et des discussions qu'elles suscitent, des « sociétés » au sens du XVIII^e siècle, celui d'associations de personnes se réunissant pour cultiver des intérêts communs, souvent culturels et artistiques⁴. Cette notion de « société » semble particulièrement adaptée au cas du Théâtre-Italien. En effet, cette institution est aux côtés de l'Opéra, de l'Opéra-comique et du Théâtre-Français l'une des quatre maisons qui, en vertu du décret de 1807⁵, sont dédiées aux genres nobles, subventionnées et placées sous la tutelle de l'État. Il est par ailleurs le seul théâtre « étranger » stable de la période. C'est là que le public parisien découvre la musique de Rossini, d'abord dans des concerts en 1816, puis avec *L'Italiana in Algeri* l'année suivante⁶. L'institution devient dès lors le royaume de Rossini, et l'une des places maîtresses de la vie culturelle du temps.

De ce point de vue, seuls l'Académie royale de Musique et l'Opéra italien s'équivalent par leur position dans la société et leur pouvoir symbolique. Les témoignages et la littérature du temps font souvent voisiner ces deux noms dans une équivalence de prime abord. Ainsi lit-on chez Balzac, au début des *Mémoires de deux jeunes mariées* : « Voilà quinze jours, ma chère, que je vis de la vie du monde : un soir aux Italiens, l'autre au grand Opéra, de là toujours au bal. Ah ! le monde [p. 74] est une féerie »⁷. Cette équivalence ne se justifie pas seulement par le principe d'alternance qui rythme la vie des deux théâtres, les représentations des Italiens devant avoir lieu les soirs de relâche à l'Opéra, pour limiter l'effet de concurrence. Elle se fonde sur une proximité de public, de qualité artistique et de prestige social. Cette proximité apparente recouvre cependant des différences qu'il convient d'explicitier et que Catherine Join-Diéterle a avancées dans son étude du public de l'Opéra, où elle oppose l'hétérogénéité à l'homogénéité du public des Italiens⁸. Ainsi, d'après Marie d'Agoult, la noblesse des faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré fréquente les deux salles, mais la vieille aristocratie acquise aux Bourbons et à l'Église fréquente peu le théâtre, nous dit-elle⁹ – à une exception près : le Théâtre-Italien, où se retrouvent, nous dit le *Courrier des théâtres* en 1830, les « sinécuristes de l'ancienne cour »¹⁰. Un chroniqueur de *L'Écho* évoque pour

⁴ Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 242. Cf. *Dictionnaire de l'Académie française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même* [en ligne], 1798⁵, <http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>. Pour plus d'approfondissements, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, et plus particulièrement à la troisième partie, « Foyer », p. 253-357.

⁵ Décret du 1^{er} novembre 1807, AN, AJ¹³, n^o 61.

⁶ Deux chanteuses venues de la péninsule interprètent des airs de Rossini lors de concerts donnés sur la scène des Italiens : Mlle Brizzi le 20 juin 1816, et Giuditta Pasta le 4 juillet de la même année, cf. Jean MONGREDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, 8 vol., Lyon – Venezia, Symétrie, 2008, vol. 1, p. 52. Le 1^{er} février 1817, Manuel García et Rosa Morandi chantent lors de la première parisienne de *L'Italiana in Algeri* (voir *Journal des débats*, 1^{er} février 1817).

⁷ Honoré de BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, dans Id., *La comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac. II. Scènes de la vie privée*, t. II, Paris, Furne, 1842, p. 32.

⁸ Catherine JOIN-DIETERLE, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, 1988, p. 74-82. Sur le public du Théâtre-Italien, voir également James H. JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 182-196, et STEVEN HUEBNER, « Opera Audiences in Paris 1830-1870 », *Music & Letters*, 70/2 (May 1989), p. 206-225.

⁹ Marie DE FLAVIGNY, comtesse d'Agoult, *Mes souvenirs, 1806-1833*, éd. Daniel Stern, Paris, Calmann Lévy, 1880³, p. 257.

¹⁰ *Courrier des théâtres*, 3 octobre 1830.

sa part en 1826 un « salon de compagnie »¹¹, image d'une élite sociale et culturelle, représentative d'un cercle de royalistes, de *fashionable* et d'amateurs d'opéra italien.

Un article paru dans *Le Globe* en 1830 propose justement une esquisse de sociologie du public du Théâtre-Italien. La dimension historique y apparaît cruciale : le journaliste rappelle comment Napoléon fit venir à Paris des chanteurs italiens, attirant des spectateurs qui fréquentaient autrefois le théâtre de Monsieur, ou des officiers venus retrouver là des charmes goûtés lors des campagnes d'Italie. Puis le régime changea, nous dit *Le Globe*, et il ne resta plus des militaires bonapartistes que les plus fréquentables ou les plus lettrés. Ensuite,

La Restauration, qui rendit à l'ancienne aristocratie ses honneurs et ses richesses, recomposa un monde *de bon goût* qui devint le public habituel de l'Opéra-Italien et, dès lors, la vogue de ce spectacle fut assurée. Le prix élevé des places, l'impossibilité de se procurer des loges, qui étaient toutes louées [p. 75] à l'année, et les proportions exiguës de la salle, ne permettaient point aux diverses classes de la société d'y trouver place tour à tour. Les mêmes spectateurs s'y voyaient chaque soir et ces spectateurs étaient à la fois les soutiens du trône, de l'autel et des fioritures rossiniennes¹².

Mais l'article date d'octobre et prend acte des journées de juillet, de la chute de Charles X et de l'avènement de Louis-Philippe, le « roi bourgeois ». Dès lors le public ne semble plus avoir la même physionomie.

Après l'étonnante révolution qui vient de s'opérer, il était au moins douteux qu'on les retrouvât fidèles à leur poste pour l'ouverture du Théâtre-Italien. [...] L'aspect de la salle, à la représentation du 2 octobre, a prouvé que ces remarques étaient fondées. À l'exception d'un petit nombre de *dilettanti* [...] on n'apercevait point dans les loges cette partie de la population du faubourg Saint-Germain qui semblait avoir établi son domicile dans la salle Favart [...] le changement de public du Théâtre-Italien ne peut être un mal, car il est bon que toutes les classes de la société connaissent ce spectacle¹³.

Pourtant, c'est en vain que le rédacteur du *Globe* rêve de démocratisation, et il faut nuancer l'idée d'une « évolution sociale du public que la presse est unanime à constater au lendemain des Trois Glorieuses »¹⁴. Quelques mois plus tard, *Le Figaro* confirme que « le public du Théâtre-Italien [...] représente la classe la plus *sostenuta* »¹⁵ de la société, autrement dit – dans cette resémantisation du terme musical – la plus élevée et la plus raffinée. Le Théâtre des Italiens est de tous ceux de Paris celui où le mélange des publics porté par la Révolution semble s'être le moins réalisé. « Les Bouffes doivent être considérés comme le rendez-vous de l'aristocratie », lit-on dans *La France musicale* en 1838 ; « demander si le Théâtre-Italien vivra longtemps encore, c'est demander s'il y aura toujours une aristocratie »¹⁶. Et de fait, le public du théâtre ne semble guère subir les soubresauts des événements politiques¹⁷. Mais ce qui compte surtout dans cet article du *Globe*, ce sont les raisons qu'il avance pour justifier l'homogénéité du public, et avant tout, le prix des places et le système de location des loges.

¹¹ Voir *L'Écho*, 19 juin 1826.

¹² *Le Globe*, 4 octobre 1830.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ J. MONGREDIEN, « Un théâtre non engagé », dans ID., *Le Théâtre-Italien de Paris, op. cit.*, vol. 1, p. 58.

¹⁵ *Le Figaro*, 3 janvier 1831.

¹⁶ *La France musicale*, 7 octobre 1838, p. 323.

¹⁷ J. MONGREDIEN, « Un théâtre non engagé », dans ID., *Le Théâtre-Italien de Paris, op. cit.*, vol. 1, p. 44-46.

[p. 76] Si l'Opéra et le Théâtre-Italien pratiquent les tarifs les plus élevés de la capitale¹⁸, une étude des prix des différentes catégories tout au long de la période montre que la hausse au Théâtre-Italien est constante. En 1817, un fauteuil d'orchestre coûte presque moitié moins aux Italiens qu'à l'Opéra, le billet le plus économique coûte trois fois moins cher aux Italiens qu'à l'Opéra¹⁹. Dès 1825, la place la plus chère s'aligne sur le prix de la meilleure place de l'Opéra²⁰. Les événements de juillet 1830 font revoir à la baisse les prix de l'Opéra, tandis qu'aux Italiens rien ne bouge plus pour plusieurs décennies. À catégories équivalentes, les places y sont désormais plus chères qu'à l'Opéra.

Le public des Italiens s'avère d'autant plus exclusif que les ventes de places séparées sont rares. La fréquentation régulière repose surtout sur la distribution de places gratuites²¹ et la location des loges. Les occupants des loges, louées à l'année, constituent environ les deux tiers des spectateurs²². Les loges sont occupées par une communauté d'aristocrates, fermée et cosmopolite à la fois, qui y reproduit la hiérarchie de ses maisons et de ses biens. « J'aime Paris ! Je veux avoir voiture, hôtel, loge aux Italiens, etc. », s'exclame Cécile lorsqu'elle rêve d'un mari fortuné dans *Le Député d'Arcis*²³. Une loge au Théâtre-Italien est un symbole [p. 77] de réussite sociale, un investissement que le simple spectateur ne peut s'offrir : « quinze cents francs de rente, le prix de ma loge aux Italiens, la fortune de bien des bourgeois », claironne la comtesse de *La Fausse Maîtresse*²⁴. Les Italiens font donc partie intégrante de la vie du grand monde.

Les occupants des loges ont en général leur jour aux Italiens. Car les représentations ont lieu les mardi, jeudi et samedi, et lors d'occasions spéciales (telles que les soirées de bénéfice), elles peuvent même se dérouler le dimanche ou le lundi. Parmi eux, – c'est ce qu'illustrent des relevés de locations conservés aux Archives Nationales²⁵ – les figures les plus en vue de l'élite sociale, politique et artistique du temps. Quelques noms à titre d'exemple : dans une loge au rez-de-chaussée, le prince Talleyrand ; aux premières loges, le duc d'Orléans, le comte Pozzo di Borgo, l'ambassadeur Granville. De la noblesse d'argent également, avec les Rothschild ou le baron Delmar, un amateur qui fait régulièrement venir Rossini et les vedettes des Italiens pour des

¹⁸ À l'Opéra-Comique, la fourchette est comprise entre 2,20 et 6,60 francs ; au Théâtre-Français, entre 1,80 et 6,60 francs ; à l'Odéon, entre 1,25 et 6 francs ; au Théâtre de la Porte St-Martin, entre 2,50 et 4 francs, cf. *Almanach des spectacles, pour l'an 1822*, Paris, 1822, p. V-VI.

¹⁹ Dominique LEROY, « Socio-économie du Grand opéra parisien », dans *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, dir. Isabelle Moindrot, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 44.

²⁰ Correspondance entre gouvernement et administration, 11 janvier, 6, 24 février 1823, AN, AJ¹³, n° 113/I et V. La hausse ne s'explique pas par la configuration du nouveau théâtre, les Italiens venant de quitter Louvois pour revenir en salle Favart après sa rénovation ; en effet, les négociations visant à augmenter les tarifs ont commencé dès le début des années 1820.

²¹ Re transcrites par Janet L. JOHNSON, *The Théâtre Italien and opera and theatrical life in the Restoration. Paris : 1818-1827*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Philip Gossett, University of Chicago, Faculty of the division of the Humanities, 1988, p. 451. Les listes des bénéficiaires des billets gracieusement offerts du temps de l'administration commune sont conservées aux Archives Nationales : ces billets concernent les artistes et administrateurs d'autres théâtres avec lesquels les Italiens ont un accord, comme la Comédie-française ; les administrateurs, membres de la police et de l'armée, et certaines personnalités occupant des charges auprès du roi ou exerçant des professions libérales ; ou encore les journalistes, les lauréats du prix de Rome, les élèves du Conservatoire bientôt appelés à débiter, les actionnaires.

²² J. MONGREDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris*, op. cit., vol. 1, p. 26.

²³ H. DE BALZAC, *Le Député d'Arcis*, roman inachevé, ajouté dans la réimpression de 1865 de ID., *La comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac. XII. Scènes de la vie parisienne et Scènes de la vie politique*, t. XII [sic, i.e. IV], Paris, Hetzel, 1846, p. 455.

²⁴ Honoré DE BALZAC, *La Fausse Maîtresse*, dans *La comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac. I. Scènes de la vie privée*, t. I, Paris, Furne, 1842, p. 385.

²⁵ « Décompte du prix de locations des loges [...] 1^{er} octobre 1818 », AN, AJ¹³, n° 118. Sur la composition sociale des publics parisiens, celui du Théâtre-Italien compris, voir Steven HUEBNER, « Opera audiences in Paris 1830-1870 », *Music & Letters*, 70/2, mai 1989, p. 206-225.

concerts privés dans la rotonde surmontée d'une coupole qu'il fait construire à cet effet²⁶. Le public du Théâtre-Italien ne se limite pas, en effet, à l'enceinte du théâtre : il invite ses artistes à se produire dans leurs salons pour des concerts privés rétribués, souvent à des heures tardives, après la représentation²⁷.

Il n'y a certes pas que des représentants du « grand monde » aux Italiens, surtout parmi les bénéficiaires de billets gratuits. Mais la charge symbolique qui s'attache à ce lieu ne peut que contribuer à nouer un « contrat moral et social » normalisant les comportements de son public²⁸. Or ce qui soude le contrat du Théâtre-Italien, par-delà [p. 78] ces coordonnées sociologiques, ce sont aussi le répertoire chanté par ses artistes, la confiance et la qualité d'écoute notoires de son public – car on n'arrive pas là, comme à l'Opéra, après le lever du rideau.

LE MYTHE D'UN « PEUPLE *DILETTANTE* »

Pour explorer l'émergence de ce mythe d'un « peuple *dilettante* », une réflexion sur l'adjectif même apparaît indispensable, ce terme importé étant alors le seul à s'appliquer à un public précis, le distinguant en bien ou en mal des autres. Utilisé en effet avec une forte connotation positive ou au contraire négative, il souligne bien ce qui relève pour Christian Ruby des « usages différentiels » de la notion de spectateur²⁹. Pour ce dernier en effet, toute définition du spectateur se forge par différenciation et par distinction vis-à-vis d'autres spectateurs – séparant le bon grain de l'ivraie, triant les « bons » des « mauvais », qui varient, cela va sans dire, selon le point de vue adopté.

À la bouche des Français du premier XIX^e siècle, le terme de *dilettante* se charge d'un sens bien plus fort que dans la langue originale. En italien, il signifie « amateur », dans les deux sens du terme : celui qui apprécie, ou celui qui pratique une discipline de façon non professionnelle. Ainsi, dans les *Osservazioni sul canto* de Marcello Perrino, le mot désigne les amateurs de la science musicale³⁰. En français, il s'inscrit d'abord dans le langage courant grâce à un contexte d'italophilie qui ne touche pas que la musique mais l'art en général et le goût du voyage. D'après Jean Mongrédien, il désigne, dès le tout début du siècle, le spectateur parisien qui goûte la musique italienne³¹. Récurrent dans la presse – le chroniqueur de *L'Aristarque* signe même « le Dilettante »³² – cristallisé par Stendhal dans ses *Notes d'un dilettante*, [p. 79] l'adjectif substantivé désigne les passionnés d'opéra italien, plus particulièrement rossinien.

Aux Italiens, le terme semble transcender les différences de positions sociales pour regrouper sous une même appellation les spectateurs les plus assidus, qui se présentent comme une élite culturelle par la place qu'ils accordent à la musique italienne dans leur vie. Les *dilettanti* se retrouvent au théâtre mais aussi dans les salons, tel celui du chanteur et pédagogue Manuel García,

²⁶ Rudolph Apponyi nous apprend dans son journal que les Delmar continuent d'apprécier la musique italienne dans leurs vieux jours : « Après le dîner, on s'est réuni dans le salon où elle [la baronne] reçoit tous les jours et il y a eu un très joli petit concert. Rossini au piano, pour accompagner le délicieux chant de la Grisi, de Rubini, de Lablache et de Tamburini ». Plus loin, il est fait mention de la rotonde, cf. Rudolph APPONYI, *Vingt-cinq ans à Paris (1826-1850). Journal du comte Rodolphe Apponyi, attaché de l'ambassade d'Autriche-Hongrie à Paris*, éd. Ernest Daudet, Paris, Plon, 4 tomes, 1913, t. I, p. 149 et 459.

²⁷ M. DE FLAVIGNY, comtesse d'Agoult, *Mes souvenirs*, op. cit., p. 303-304.

²⁸ Voir C. CHARLE, *Théâtres en capitales*, op. cit., p. 271.

²⁹ Voir notamment Christian RUBY, *Spectateur et politique : d'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?*, Bruxelles, La lettre volée, 2014.

³⁰ Marcello PERRINO, *Osservazioni sul canto scritte da Marcello Perrino, Rettore ed Amministratore del Real Conservatorio di Musica di S. Sebastiano in Napoli*, Naples, Stam. Reale, 1810, p. 46.

³¹ J. MONGREDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris*, op. cit., vol. 1, p. 26, relève l'une des premières occurrences du terme dans la presse, le 4 juin 1801 dans *Le Citoyen français*.

³² J. MONGREDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris*, op. cit., vol. 1, p. 6.

rue de Richelieu³³. La causerie et la pratique amateur prolongent ainsi l'écoute du *dilettante*. Certaines partitions l'interpellent directement, illustrant le nouveau marché qui s'ouvre aux éditeurs musicaux. Mais l'élite qu'entendent former les *dilettanti* est aussi enthousiaste qu'exigeante, et dialogue avec les directeurs comme l'attestent par exemple les *Observations désintéressées sur l'administration du Théâtre royal Italien adressées à M. Viotti, Directeur de ce Théâtre, par un dilettante*, ou les protestations d'innocence de *M. Paër, ex-directeur du théâtre de l'Opéra italien, à MM. les « dilettanti »*³⁴.

Chez Hector Berlioz, le mot va revêtir des connotations vivement négatives, dès ses toutes premières publications. Il désigne les amateurs d'opéra italien, dans les deux sens du terme, passionnés et ignorants à la fois : ceux qui ne savent pas lire la musique et jugent sans approfondir, ceux qui défendent Rossini sans réflexion dans la nouvelle Querelle des Bouffons qui les oppose aux défenseurs de la musique française. Lorsque Berlioz interpelle *Le Corsaire* dans sa première critique parue dans la presse, il personnifie le journal pour l'occasion, et le traite d'« ultra dilettante » parce qu'il a osé affirmer deux jours plus tôt que *La Vestale* était mieux jouée aux Italiens qu'à l'Opéra. Le compositeur subvertit ainsi la portée politique de l'appellatif pour discréditer l'« ultra » plus royaliste que le roi, plus *dilettante* que le *dilettante*. Pour lui, le *dilettante* est un « fanatique », un fou, un illuminé qui se croit investi par l'esprit divin mais ne sait pas ce qu'il dit, l'adepte d'une religion à laquelle il se voue aveuglément³⁵.

[p. 80] C'est dans le même esprit que Joseph d'Ortigue publie six ans plus tard *De la guerre des dilettanti*. Ces derniers forment, pour lui, « le peuple *dilettante*, le peuple musiqué, parfumé et de bon ton ». Ailleurs, « la nouveauté d'une pièce peut seule attirer la foule », tandis qu'aux Italiens, « l'exécution seule maintiendra pendant dix ou vingt ans un opéra »³⁶. En effet, les *dilettanti* ne se déplacent pas pour voir Desdemona ou Figaro, mais pour admirer la Pasta ou la Malibran en Desdemona, Lablache ou Ronconi en Figaro.

Or ce qui soude ce *peuple dilettante*, c'est bien, semble-t-il, l'attachement à un répertoire et à ses interprètes, sa manière de les entendre et de les regarder. Les *dilettanti* ne viennent pas aux Italiens goûter des opéras nouveaux chaque semaine, mais au contraire, retrouver un répertoire et des artistes bien connus : c'est là un point sur lequel s'accordent opposants et partisans. Ainsi, à l'occasion du retour d'Henriette Sontag sur la scène du théâtre en janvier 1828, Castil-Blaze d'écrire : « Tout ce qu'elle chantera est connu, peu importe : on se plaît à entendre les mêmes choses d'une autre manière »³⁷. Plus tard, à la fin des années 1840, c'est pour la stigmatiser que Léon Escudier relève la fidélité du public des Italiens à son répertoire.

Ce théâtre a son public assuré ; il donnerait les premières pasquinades de la comédie italienne avec quelques refrains d'orchestre, sa salle n'en serait pas moins pleine. Il ferait chanter des fossiles, qu'on applaudirait avec le même enthousiasme. Le public des bouffes a des oreilles toutes particulières. Il faut donc le laisser à ses habitudes paisibles ; pendant vingt-cinq ans encore il arrivera tranquillement

³³ Un fascicule paru en 1822, AN, AJ¹³ n° 130/I, expose les objectifs du Cercle de García, cité par J.L. JOHNSON, *The Théâtre Italien...*, p. 50-51.

³⁴ Voir Crispiniano BOSISIO, *Dilettante parisien*, quadrille pour piano avec accompagnement de flûte, violon, flageolet et piston, Paris, Richault, 1848 ; Jacques-Louis BATTMANN d'après Fromental HALEVY, *Dilettante d'Avignon*, op. 187, pour piano, Paris, A. Catelin, 1864 ; *Observations désintéressées sur l'administration du Théâtre royal Italien adressées à M. Viotti, Directeur de ce Théâtre, par un dilettante*, Paris, A. Boucher, 1821 ; Ferdinando PAËR, *M. Paër, ex-directeur du théâtre de l'Opéra italien, à MM. les « dilettanti »*, [Paris], [1827].

³⁵ H. BERLIOZ, « Polémique musicale », art. cité.

³⁶ J. D'ORTIGUE, *Le Balcon de l'Opéra*, op. cit., p. 149.

³⁷ *Journal des débats*, 11 janvier 1828, cité par J. MONGREDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris*, op. cit., vol. 1, p. 55.

à sa place, traîné dans ses vieux équipages, par ses vieux chevaux, et il s'enthousiasmera devant une vieille roulade exécutée par une vieille cantatrice, ou un vieux chanteur³⁸.

Escudier vise ici, à la veille de l'insurrection de février 1848, la vieille aristocratie qui compose le public du théâtre. Mais si *La France musicale* montre tant d'hostilité après avoir tant soutenu l'opéra italien, c'est que ses fondateurs soutiennent alors le projet d'un second Théâtre-Italien, qui devrait être pourvu d'une compagnie de chanteurs jeunes et frais prêt à affronter un répertoire renouvelé – les Escudier veulent ainsi [p. 81] surtout promouvoir la musique de Verdi, dont ils sont les éditeurs. Le projet ne verra pas le jour.

Il y a sans doute du vrai dans ces attaques, qui ne visent pas que les artistes mais surtout un répertoire considéré comme « usé, fripé et ruiné »³⁹. Moins de quarante *maestri* sont en effet représentés depuis 1815, dont aucun ne peut rivaliser avec Rossini, en nombre de représentations ou d'œuvres représentées : plus de la moitié d'entre eux ne figurent dans cette liste qu'avec un ou deux opéras. Seuls Bellini et Donizetti parviennent à percer, le premier avec huit opéras, le second avec treize. Mais parmi les partitions de Rossini, huit composent à elle seule le quotidien du théâtre et comptent en centaines leur nombre de représentations : *Il Barbiere di Siviglia* (316), *La Gazza ladra* (225), *Otello* (217), *La Cenerentola* (179), *Semiramide* (158), *Tancredi* (122), *La Donna del lago* (113) et *L'Italiana in Algeri* (89)⁴⁰. Mais si la presse se fait l'écho de marques de lassitude voire d'exaspération face à la monotonie du répertoire représenté, ce sont là, surtout, des réactions d'opposants anti-rossiniens. Non seulement le *dilettante* tolère les reprises, mais il peut les réclamer, comme l'illustre une lettre conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra. L'abonné qui l'écrit reproche à la direction, « au nom de plusieurs locataires de loges », de n'avoir pas encore fait paraître Maria Malibran : « Depuis la rentrée de Mme Malibran, nous ne l'avons entendue qu'une seule fois dans *Sémiramis* et à la seconde représentation [...] Nous n'avons eu encore ni *Otello*, ni le *Barbier* »⁴¹. C'est précisément ce qui motive l'emploi du terme de *dilettanti* à la bouche des farouches opposants du Théâtre-Italien : le goût de réécouter, encore et encore, en quête non pas de la répétition mais des variations infimes⁴².

Comme on peut le lire dans les *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac, « Beaucoup d'entre elles [les Parisiennes] ont les oreilles rassasiées de musique, et ne vont aux Italiens que pour les chanteurs, ou, si vous voulez, pour remarquer des différences dans l'exécution. »⁴³ L'écoute des [p. 82] *dilettanti* est si attentive qu'elle en devient proverbiale. Ainsi l'employé, chez Balzac toujours, boit les explications de son chef « comme un *dilettante* écoute un air aux Italiens »⁴⁴. Ailleurs, des voyageurs ne peuvent s'empêcher d'admirer encore et encore le tableau de la campagne qui s'offre à leurs yeux, « avec les différences que le changement de perspective lui fait subir, [...] semblables à ces *dilettanti* auxquels une musique donne d'autant plus de

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* Voir C. FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène, op. cit.*, « Annexe III. Liste alphabétique des compositeurs joués au Théâtre-Italien (1815-1848) », p. 687-691, et « Annexe I. Liste alphabétique des opéras représentés au Théâtre-Italien (1815-1848) », p. 569-628.

⁴¹ BNF, BMO, LAS Th. It. 2, C. 108 bis, lettre de Delanneau à Robert, [Paris], 3 octobre 1830.

⁴² Sur le plaisir du « déjà entendu » que les amateurs français d'opéra italien éprouvent, dès le XVIII^e siècle, voir Alessandro DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 122-126.

⁴³ Honoré de BALZAC, *Petites misères de la vie conjugale*, dans ID., *La comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac*, t. XVIII, Paris, Furne, 1855, p. 47.

⁴⁴ Honoré de BALZAC, *Les Employés ou la Femme supérieure*, dans ID., *La comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac. XI. Scènes de la vie parisienne*, t. XI [sic, i.e. III], Paris, Hetzel, 1844, p. 201.

jouissances qu'ils en connaissent mieux les détails »⁴⁵. Parce qu'ici le voyageur devient *dilettante*, la comparaison renforce tout en le renversant le paradigme récemment étudié par Emmanuel Reibel⁴⁶. Pour ce dernier, la musique est devenue « romantique » lorsqu'elle s'est faite paysage, ou du moins lorsque l'auditeur s'est fait voyageur et s'est mis à l'écouter comme on contemple un paysage. Une dimension intimement reliée au paradigme temporel en ce que la musique suscite, par cet acte contemplatif, des rêveries sur le cours de l'histoire, collective ou individuelle.

Ce double paradigme visuel et temporel revêt bien une signification particulière dans le cas du public du Théâtre-Italien. Il caractérise les représentations récurrentes de ce public, et se retrouve sous la plume de nombre de spectateurs qui centrent leurs descriptions de l'expérience lyrique sur le tableau – celui qu'offre la scène mais surtout celui que leur imagination lui superpose –, sur le tableau, donc, et sur le souvenir – nostalgie d'états révolus qui n'ont peut-être jamais existé, célébration autoréférentielle de grandes générations de chanteurs des Italiens, activation de *topoi* de la poésie amoureuse pour chanter des interprètes dont on anticipe l'absence pour les pleurer avant même de les avoir perdus. Ainsi, dans le *Courrier des théâtres* des 3-4 juin 1827, voici ce que le chroniqueur écrit au moment où une certaine Mlle Albin essayait de reprendre des rôles où Giuditta Pasta a suscité l'enthousiasme du public parisien : « Hier, de morceau en morceau, de mesure en mesure, pour ainsi dire, l'image du spectateur, autrefois si violemment émue, [p. 83] se retraçait cette pose si pittoresque, ce geste ou ce regard si expressif, cette inflexion, cet accent si passionnés »⁴⁷. *Topos* de la presse du temps, la recension devient ici prétexte, non pas à une réévocation, mais plutôt à une rêverie autour de l'absente, bien-aimée.

Car ce qui semble d'abord souder nos *dilettanti* en une communauté, c'est la communication affective qui les lie aux chanteurs, conçue en termes d'énergie, d'électricité, les larmes qu'ils versent d'émotion. Depuis Julie de Lespinasse pleurant d'émotion à l'écoute de Gluck, toute une imagerie associe, faut-il le rappeler, l'opéra italien aux larmes, et veut que les passions, sur scène et dans la salle, se reflètent réciproquement. Les contemporains reprennent complaisamment cette vision des choses. « Souvent je l'accompagnais aux Bouffons », raconte l'amant de Fœdera :

là, près d'elle, tout entier à mon amour, je la contemplais en me livrant au charme d'écouter la musique, épuisant mon âme dans la double jouissance d'aimer et de retrouver les mouvements de mon cœur bien rendus par les phrases du musicien. Ma passion était dans l'air, sur la scène ; elle triomphait partout⁴⁸.

Cette effusion se rapporte certes à l'économie lyrique du vedettariat et aux attentes d'un mode de relation affectif, énergétique, entre acteur et spectateur.

La métaphore de l'électricité, l'une des plus récurrentes et des plus structurantes dans les témoignages des spectateurs, est sur ce point révélatrice. Ainsi, en 1838, dans *La France musicale*, le jeu de Giulia Grisi dans le rôle-titre de *Norma* est qualifié d'« électrique »⁴⁹ ; en 1880, Ernest Legouvé dira de Maria Malibran qu'elle avait, comme Talma, « des yeux qui *avaient une atmosphère* », « tout chargés de mélancolie, de rêverie, de passion », « des yeux nageant dans je ne sais quel fluide électrique »⁵⁰. L'émotion des spectateurs naît de l'émotion de l'acteur ; elle se

⁴⁵ Honoré de BALZAC, *Les Chouans, ou la Bretagne en 1799*, dans ID., *La comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac. IV. Scènes de la vie militaire et Scènes de la vie de campagne*, t. XIII, Paris, Hetzel, 1845, p. 8.

⁴⁶ Emmanuel REIBEL, *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.

⁴⁷ *Courrier des théâtres*, 3-4 juin 1827.

⁴⁸ Honoré de BALZAC, *La peau de chagrin*, dans ID., *Romans et contes philosophiques*, vol. 2, Paris, Ch. Gosselin, 1831, p. 110.

⁴⁹ *La France musicale*, 4 novembre 1838, p. 359 : « Excitée par le jeu électrique de Julia [sic], elle [Ernesta Grisi dans le rôle d'Adalgisa] s'est constamment soutenue à la hauteur de son rôle. »

⁵⁰ Ernest LEGOUVÉ, *Maria Malibran*, Paris, Hetzel, 1880, p. 6.

propage par le geste et par la voix, comme le long d'un courant de transmission électrique. Quand il ne parle pas d'électricité, Stendhal cherche encore [p. 84] l'explication de ce phénomène dans la physique ou le magnétisme : « Beaucoup de ces cordes non seulement sont fort belles », dit-il de la voix de Giuditta Pasta, « mais [elles] produisent une certaine vibration sonore et magnétique qui, je crois, par un mélange d'effet physique non encore expliqué jusqu'ici, s'empare avec la rapidité de l'éclair de l'âme des spectateurs »⁵¹.

L'image de la contagion électrico-émotionnelle permet donc aux *dilettanti* de décrire l'indicible, la force de l'expérience de la représentation, mais aussi à se décrire eux-mêmes comme public. Ainsi, on peut lire dans *Le Courrier des théâtres* en 1835, lors de la première des *Puritani* de Bellini et Pepoli (pièce qui connaîtra, ne serait-ce que jusqu'en 1848, 133 représentations⁵²).

Le fanatisme [...] peut courir de loges en loges et secouer ses brandons sur quelques têtes prédisposées ; mais quand toute une assemblée prend feu comme par le contact de l'étincelle électrique, lorsque tous les cœurs battent ensemble à coups pressés et demandent à la voix d'exprimer leurs sensations, [...] le succès est équitable. [...] C'est donc une brillante réussite, [...] Rubini, Tamburini, Lablache et la très dramatique Mlle Grisi l'ont déterminée de toute la puissance de leurs superbes talents⁵³.

CONCLUSION

Ainsi, les spectateurs du Théâtre-Italien semblent former une communauté de membres choisis, une élite sociale et culturelle d'amateurs vibrant à l'unisson lors du rituel de la représentation. Celui-ci se caractériserait par une communication affective puissante, qui se veut plus forte encore que dans d'autres lieux, entre les chanteurs et des spectateurs passionnés et exigeants. De ce point de vue le cas du Théâtre-Italien trouve tout son intérêt. Les images qui se dégagent de son public tendent à le présenter comme « plus » ceci, « plus » cela par rapport à d'autres publics. Se définissant chez ses détracteurs ou chez les *dilettanti* mêmes [p. 85] par son écoute et sa réception active, devenant proverbiale pour Balzac, le public du Théâtre-Italien se présente comme un public de fidèles, actifs, réactifs, électrisés – un public placé sous le signe de l'excès.

Tenter l'archéologie d'un public tel que celui-ci, c'est donc sans doute s'efforcer de le situer dans un paysage théâtral et musical. Mais c'est aussi prendre pleinement en considération les définitions et lieux communs qui circulent en son temps sur son compte. Car la notion repose largement sur la représentation qu'un public se forge de lui-même, sur la façon dont il prend conscience de lui-même au travers non seulement de pratiques mais de fictions qu'il élabore pour se mettre en scène dans l'imaginaire de ses contemporains ; sur la manière dont il se construit de manière différentielle, tant par ses détracteurs que par ses partisans et ceux qui le composent.

Céline FRIGAU MANNING
Université Paris 8
Institut universitaire de France

⁵¹ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, 1824, dans *L'âme et la musique*, éd. S. Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 607.

⁵² Voir C. FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène*, op. cit., « Annexe I », p. 569-628.

⁵³ *Courrier des théâtres*, 26 janvier 1835.