



HAL
open science

**Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856), R.
Vernazza [compte rendu]**

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856), R. Vernazza [compte rendu].
Revue française de musicologie, 2022, 108 (1), pp.194-196. hal-04510282

HAL Id: hal-04510282

<https://hal.science/hal-04510282>

Submitted on 18 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

Ruben Vernazza. *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)*. Lucca : LIM, 2019. 397 p.

Céline Frigau Manning (université Jean Moulin – Lyon 3)

L'ouvrage était attendu. Nombre d'articles parus dans des revues, volumes collectifs ou encyclopédies en laissaient présager toute la qualité, et Ruben Vernazza obtint, pour sa thèse dont cet essai constitue la version remaniée, le prestigieux prix des thèses en musicologie dispensée par l'association turinoise DeSono. Publié par la Libreria Musicale Italiana, *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)* entreprend d'explorer à nouveaux frais les relations complexes qu'entretint Giuseppe Verdi avec la France, en démontrant le rôle décisif qu'y joua le Théâtre-Italien de Paris. Traditionnellement consacré à la production d'opéras italiens, chantés dans la langue originale, le Théâtre-Italien est, jusqu'à sa fermeture en 1878, l'une des institutions artistiques les plus importantes du XIX^e siècle ; c'est aussi la scène qui offre le plus assidûment à ses spectateurs les œuvres verdiennes. Et pourtant, l'un des pans essentiels de son histoire était resté jusque-là peu connu, malgré les grands chantiers récemment menés sur ce théâtre. De fait, la décennie courant de la première parisienne de *Nabucodonosor* en 1845 aux représentations d'*Il trovatore* en 1855-1856 a sans doute fait les frais de l'instabilité politique et sociale de ce moment historique. Plus finement encore, l'auteur voit dans cet angle mort de l'histoire la marque de la prédominance du schème « texte *versus* événement », qui ne favorisait pas un tel terrain d'enquête puisque Verdi n'a « jamais composé d'œuvre originale pour le Théâtre-Italien ni révisé de manière radicale un titre préexistant » (p. XV-XVI). Tout aussi appréciable, la distance que Ruben Vernazza prend d'emblée avec un discours de lamentation souvent tenace lorsque la documentation paraît se dérober : si les archives administratives et musicales du Théâtre-Italien ont été parcellisées, dispersées voire perdues, l'enquête considérable menée par l'auteur en France comme en Italie lui a cependant permis de réunir quantité de partitions, livrets, documents d'archives, correspondances ou encore périodiques. Le tout forme une vaste masse documentaire dont sont présentés dès l'introduction les enjeux typologiques précis. Or l'approche même de Vernazza se caractérise dans son ensemble par une passion vivifiante pour les sources, tout autant que par un dialogue constant avec l'historiographie et ses questions épistémologiques.

Le livre propose un parcours en deux parties, la première dédiée aux « Relazioni », la seconde peut-être un peu modestement intitulée « Qualcosa su produzione e ricezione », tant l'immersion dans les questions de production et de réception est ici passionnante. Au fil des études de cas, preuves et conclusions de synthèse à l'appui, l'auteur montre bien combien ces deux dimensions, loin d'être linéaires, sont intrinsèquement liées par un jeu constant de relations et de regards entre le compositeur, l'institution, la critique et le public. En cela la méthode proposée, tout en accordant une attention privilégiée aux deux objets spécifiques que sont le livret et la musique, se positionne résolument dans le cadre d'une musicologie attentive non seulement aux textes et aux partitions, mais également aux contextes. Et c'est là l'une des belles qualités de cet essai, que de s'efforcer de nous faire vivre plus largement, dans un souci constant de s'adresser au lecteur, la vie des théâtres de l'époque et la vie de la capitale parisienne. Le Théâtre-Italien est approché à juste titre comme entité aux fonctions esthétiques et culturelles complexes, dans une perspective toujours soucieuse des aspects symboliques, cruciaux pour l'histoire d'une maison théâtrale. Vernazza se place ainsi résolument dans le champ d'une historiographie jamais aride ni statique, mais sensible aux paradoxes, aux échanges et aux mouvements.

Cette attention fait évoluer l'auteur dans les méandres de l'histoire des liens entre Verdi et le Théâtre-Italien avec un goût de l'enquête policière qui nous tient en haleine. Mentionnons

ainsi les vicissitudes de l'arrivée de Lumley à la tête des Italiens (p. 79 et suiv.), ou encore la façon dont sont abordées les relations entre Verdi et Ronconi (p. 44 et suiv.) ou entre Verdi et Mario (p. 274 et suiv.). Sans écarter la dimension interpersonnelle qui fait l'étoffe humaine de ces rapports, Vernazza traque les confrontations entre visions esthétiques, entre critères de jugement, qui ressortent non pas seulement de ce qu'il serait trop simple de rabattre sur des différences culturelles, mais qui relèvent de traditions, de pratiques et de conventions précises. Deux exemples parmi tant d'autres. L'auteur aborde les préjugés et malentendus qui infusent les approches des spectateurs ou des critiques, en les appréhendant toujours comme un faisceau de regards et de plumes aux positions variées. Distinguant les Escudier, Delécluze, Monnais, Gautier ou Bousquet (voir par exemple p. 71 et suiv.), il ne se limite pas à les ranger dans un positionnement général « pro » ou « anti-verdien », mais s'efforce de capter la spécificité d'opinions mouvantes, prises en des moments précis. Et lorsqu'il étudie les manipulations du livret, plutôt que de rappeler une pratique commune à l'époque, ou de se contenter de relier à la nature ductile du livret les modifications apportées aux livrets du Théâtre-Italien, Vernazza s'attache à identifier une typologie d'interventions touchant les livrets verdiens, liée à des présupposés critiques et esthétiques actifs au cours de la décennie 1845-1856. Il y a là un goût du détail révélateur, qui manifeste pleinement ses potentialités heuristiques dans les études de cas menées. Ainsi dans la section consacrée au passage « *Da Ernani a Il proscritto* » (p. 201 et suiv.), l'auteur fait preuve d'un véritable regard théâtral lorsqu'il suit les changements apportés à la partition et au livret : en témoigne notamment l'analyse des conséquences dramaturgiques de l'introduction d'un nouveau personnage, le fantomatique fiancé d'Elvira qui n'est qu'à peine cité et n'apparaît pas en scène.

La façon dont Vernazza s'empare de la notion de « fidélité » est très convaincante. Loin de ramener les critiques de Verdi quant aux changements opérés à ses œuvres à une exigence croissante de fidélité qui serait le signe d'une vision esthétique plus vaste, accordant depuis l'époque romantique à l'œuvre musicale une intégrité dont elle était jusque-là privée, l'étude de la préparation de *I due Foscari* aux Italiens montre bien qu'en matière de fidélité, Verdi est moins rigide que sa correspondance et ses déclarations ont pu le laisser croire. Plutôt que de composer une nouvelle *cabaletta* pour le ténor Mario, Verdi ne propose-t-il pas d'abord d'introduire une page des *Lombardi alla prima crociata*, pour finalement céder à la *cabaletta* requise, à interpréter « *con dolcezza e con passione* » comme le voulait Mario ? S'il peut sembler y avoir là paradoxe, entre fidélité et remaniements, Vernazza montre bien que le but reste constant : créer des conditions propices pour une production de qualité. Sans doute serait-il intéressant à ce propos de développer à un autre niveau de l'analyse la notion de fidélité, en l'articulant à la notion de traduction qui reparait régulièrement dans les citations ici rapportées (voir notamment la citation de Fiorentino p. 222, qui développe une pensée de l'imitation, recourant au lexique même qui serait mobilisé dans le commentaire d'une traduction littéraire ; ou les propos de Delécluze et de Fiorentino rapportés p. 207). Et de fait, le public des Italiens ne considère pas plus *Il proscritto* que *Le Nozze di Figaro* ou les deux *Barbiere* comme de simples adaptations d'œuvres théâtrales françaises pour la scène lyrique ; ce sont bien pour lui des « traductions », certes souvent présentées par la presse comme inférieures à leurs sources, ce qui souligne *a contrario* les qualités de l'original français. La « mauvaise traduction » en apparaît alors comme un « travestissement » ou une « dénaturation », tandis qu'une bonne traduction peut s'écarter de la source pourvu qu'elle en transmette « l'esprit ». *Traducteur* n'est donc pas tant ici un statut qu'une fonction, qui revient tantôt au librettiste, tantôt au compositeur, tantôt à l'acteur. Au centre de cette vision il y a le personnage, et le travail d'un acteur-traducteur en ce qu'il doit incarner un personnage déjà connu du public, retrouver la signification d'une vision collective, *traduire* et travailler son rôle à partir des notions de transmission et de tradition. Les historiens des pratiques actoriales, ici volontairement laissées de côté, gagneront ainsi beaucoup à la lecture de cet ouvrage. Car le débat sur le beau musical

et l'expressivité, perçue comme capacité à émouvoir, est très justement abordé par Vernazza (p. 252 et suiv.) ; s'il concerne ici bien entendu avant tout l'interprétation vocale, il intéresse le jeu, dans une dimension multisensorielle et morale dont le personnage est le socle.

Tout au long de cet essai, le lecteur appréciera la qualité d'un style souple et précis, une érudition vive au service d'une argumentation resserrée, riche de références extramusicales, littéraires et culturelles, toujours à-propos. Les analyses de détail se conjuguent efficacement à des synthèses plus abstraites et problématiques, tandis que le croisement des sources préside à la solidité de la méthode. La même précision s'apprécie dans le rapport à la bibliographie. Se gardant toujours des prises de position téléologiques ou prédéterminées, Vernazza sait mettre en perspective ses objets, en redéfinir sans cesse les enjeux à la lumière des travaux existants ou en cours. En attestent *a fortiori* un appareil de notes très soigné, dialoguant régulièrement avec des questions précises d'historiographie, ainsi qu'un ensemble d'annexes essentiel. Le lecteur y trouvera notamment une chronologie apportant des compléments et correctifs précieux aux chronologies du Théâtre-Italien existantes – celles du monumental ensemble des huit volumes de documents et d'articles de presse réunis par Jean Mongrédien (*Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, 2008), ou celle qui constitue l'une des annexes de mon propre essai (*Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, 2014). Le livre de Ruben Vernazza ne fournit pas seulement une efficace révision et prolongation de ces travaux. Il est destiné à s'affirmer comme un ouvrage de référence dans le champ des études verdiennes, et, plus largement, de l'histoire des relations franco-italiennes et de la musique du XIX^e siècle.

*