Mélanie TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire
politique de la musique à Naples, 1767-1815*

Rome, École française de Rome, 2009, 692 p., ISBN 978-2-7283-0866-8,
58 €.

Cyril Triolaire

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/11988>

DOI : 10.4000/ahrf.11988

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 208-211

ISBN : 978-2-200-92677-9

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Cyril Triolaire, « Mélanie TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815* », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 363 | janvier-mars 2011, mis en ligne le 27 mai 2011, consulté le 24 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/11988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.11988>

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2022.

Tous droits réservés

Mélanie TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*

Rome, École française de Rome, 2009, 692 p., ISBN 978-2-7283-0866-8, 58 €.

Cyril Triolaire

RÉFÉRENCE

Mélanie TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Rome, École française de Rome, 2009, 692 p., ISBN 978-2-7283-0866-8, 58 €.

- 1 « *Napoli è Napoli* ». Qui a déjà arpenté les rues de Naples et s'intéresse à l'histoire de l'opéra trouvera de multiples raisons de se réjouir de la lecture de l'ouvrage de Mélanie Traversier, neuf et brillamment orchestré. Issu d'une thèse de doctorat préparée sous la direction de Gilles Bertrand et soutenu en 2005 à l'université Pierre-Mendès France, *Gouverner l'opéra* ambitionne une histoire politique de la musique à Naples de 1767 à 1815 tout en prêtant en réalité une attention certaine à l'esprit musical napolitain depuis les années 1720. Publié dans la fameuse mais néanmoins austère collection de l'École française de Rome, ce volume rend compte de la minutieuse enquête menée par l'une des spécialistes de l'histoire culturelle et politique de l'Italie au siècle des Lumières, par ailleurs déjà co-directrice de *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)* (Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008). Mélanie Traversier n'entend pas reconstituer la vie théâtrale napolitaine à l'âge d'or de l'*Illuminismo* de Ferdinand IV, de la courte république et du *decennio francese* des Napoléonides mais bien interroger l'histoire des relations entre l'opéra et le pouvoir. Participant au profond renouvellement historiographique engagé depuis une vingtaine d'années, faisant très habilement dialoguer l'historien et le musicologue, l'auteur éclaire autant l'histoire de la musique qu'elle contribue à l'histoire de Naples, de l'État

royal méridional et de son action. Son immersion dans les archives de la *Deputazione et Soprintendenza dei Teatri* et surtout de celles du *Stato di Napoli* lui ont permis de réunir les *consulte* de l'*Udienza Generale*, traitant des affaires impliquant les professionnels du spectacle durant trente-quatre années consécutives, ainsi que l'abondante production des autorités théâtrales royales et des institutions dramatiques mises en place par la monarchie napoléonienne. La presse, lacunaire sous les Bourbons mais continue sous les Napoléonides, et l'iconographie, rare et précieuse, complètent un riche corpus aux côtés de nombreuses correspondances, de journaux intimes – et notamment les pages inestimables de ceux de Ferdinand IV et de la reine Marie-Caroline –, d'une trentaine d'ouvrages théoriques sur l'opéra et d'autant de récits de voyage de contemporains éclairés – Coyer, Duclos, Jones, Kotzebue, Lalande, Saint-Non, Swinburne ou encore Vasi. S'émancipant des schémas interprétatifs franco-français, l'auteur revisite avec habileté les temps et les espaces de l'opéra napolitain et réussit, à travers son prisme, à lire les enjeux idéologiques et politiques de l'action de l'État méridional.

- 2 Le *Real Teatro di San Carlo* retient d'abord l'attention de l'auteur comme espace privilégié de la représentation du roi et de son pouvoir sur la cour. Le théâtre de Medrano contigu au *Palazzo Reale* est à la fois envisagé comme l'instrument politique et symbolique d'une nouvelle légitimité et l'outil de patronage monarchique sur les activités culturelles et mondaines napolitaines. Objet du grandiose élevé au rang de modèle dans la péninsule, monumental et glorieux, impressionnant et fascinant au point d'imposer presque naturellement un silence béat aux observateurs étrangers, le *Real Teatro di San Carlo* apparaît bien comme le reflet du pouvoir dynastique, dans un jeu de miroirs dévoilant ses dimensions à la fois théâtrale, urbaine et curiale. Participant à la définition d'une nouvelle centralité politique dans la ville, le San Carlo est un écrin où le monarque se donne à voir. Décryptant parfaitement le cérémonial de l'arrivée du roi dans la salle – comme David Chaillou avait déjà pu le faire pour l'empereur Napoléon à l'Opéra de Paris –, Mélanie Traversier montre justement combien le théâtre s'impose comme la scène de la représentation de la figure monarchique et la seule présence du souverain influe sur le temps théâtral lui-même. Parce qu'il est à la fois le temple de la figure royale et du divertissement curial, le San Carlo devient un espace de jouissance publique, un symbole brillant de modernité. Exclusivement voué à cet *opera seria* sublimé par les castrats, le San Carlo exalte les vertus royales et participe à « l'héroïsation métaphorique du souverain ». Fort de son monopole générique et de ses privilèges financiers, le *Real Teatro di San Carlo* devient à certains égards un « Versailles d'Intérieur », la démultiplication des reflets du prince en son sein et au cœur de la ville s'imposant comme « un avatar tardif du prisme louis-quatorzien de la majesté royale » (p. 119).
- 3 Par-delà la représentation symbolique du pouvoir, le théâtre offre au monarque un espace de captation des pratiques aristocratiques. Le goût assumé de Ferdinand IV pour les marionnettes et l'*opera buffa* n'est pas le simple signe d'un élargissement de l'éventail culturel royal. En ouvrant ses pratiques théâtrales à celles des *Teatri minori* dénigrées par Charles III, le souverain détourne les habitudes des élites qui s'en sont toujours montrées friandes et dynamise incontestablement les *Teatrini di corte*. En s'aventurant à partir de 1776 dans les théâtres secondaires du *Nuovo* et *dei Fiorentini*, Ferdinand IV retire aux seuls théâtres de cour leur pouvoir de consécration culturelle de l'*opera buffa*, en en faisant un genre digne de la majesté royale. Mélanie Traversier analyse alors très subtilement comment les pratiques royales quotidiennes influent sur

l'agencement intérieur de ces théâtres mineurs devenus incontournables et valorisent les spectacles populaires *napolitains*. Elles redéfinissent alors l'espace d'expérience incarné par le théâtre et participent à la désacralisation du souverain et au nivellement social symbolique du public, malgré la présence du monarque, de ce nouveau roi *nasone*. « Cette logique du redéploiement des pratiques culturelles monarchiques et de la violation de l'étiquette royale » doit alors au mieux s'exprimer dans le nouveau *Teatro del Fondo*, scène dévolue aux *opere buffe* sous l'unique patronage du souverain. La salle ne touche pourtant enfin au prestige d'un véritable *Teatro reale* que durant le *decennio francese*, grâce au désir, paradoxal en apparence, de Joseph Bonaparte d'en faire un « théâtre français » ; ce n'est alors pas le simple désir d'en faire un espace d'acculturation française et de divertissement pour les magistrats exilés qui le promeut enfin à ce rang mais bien son élévation à la place d'avant-garde lyrique européenne et son ouverture aux musiciens « non-italiens ». En scrutant les pratiques des Bourbons comme des Napoléonides, l'auteur démontre parfaitement comment le pouvoir reconquiert les espaces de sociabilité nobiliaires – le théâtre, les académies musicales, les bals comme les salons – afin d'en renforcer le contrôle, au risque même de voir paradoxalement l'image royale dégradée et l'édifice idéologique de la monarchie fragilisé par les choix et les agissements mêmes du prince.

- 4 Mélanie Traversier envisage ensuite la dimension coercitive de l'appareil d'État et propose une périodisation de l'encadrement de l'activité théâtrale. En revenant aux *dispacci* accumulés au fil du règne des Bourbons, l'auteur reconstruit habilement le corpus législatif jurisprudentiel des théâtres et montre combien l'autorité politique souveraine se donne les moyens de régir les affaires dramatiques. Les institutions juridiques de tutelle sont suivies année après année, jusqu'à faire apparaître une administration théâtrale bipolaire, partagée entre l'*Udienza* et la *Deputazione dei Teatri e Spettacoli*. Légiférer permet à l'État de maintenir l'ordre public dans la salle, de définir et de défendre une véritable norme sociale depuis la scène. C'est ici toute l'action des bureaux littéraires et administratifs chargés d'octroyer le *permesso di recitare*, de censurer les nouvelles œuvres et de réglementer la circulation des artistes à l'intérieur du royaume qui est minutieusement décryptée ; auteurs, comédiens, musiciens et spectateurs sont attentivement surveillés par le pouvoir royal. La politisation de la sphère dramatique observée au cours des années 1790 et du *decennio francese* invite ensuite l'auteur à réinterroger les rapports entre théâtre et pouvoir. Si le moment révolutionnaire fait du théâtre un espace de la régénération et un véritable moyen de l'éducation publique, jamais l'opéra ne paraît s'imposer comme une composante majeure du discours jacobin : la « *Repubblica napoletana* fut ainsi moins une république du théâtre qu'une république des hymnes » (p. 276). Cet héritage intellectuel et musical, les Napoléonides se le réapproprient ; le théâtre est alors autant promu comme un instrument de conquête politique que de formation citoyenne et de maintien de l'ordre public. Le processus de complexification du droit théâtral sous Bonaparte et Murat est ensuite précisément décomposé, au point même de nourrir une véritable histoire administrative du royaume. Sa dimension policière mériterait toutefois d'être relue ; car si légiférer permet bien d'identifier et de catégoriser des faits, seul un recensement précis des actes délinquants au théâtre au cours des années révolutionnaires et du *decennio francese* permettrait en réalité de parfaitement saisir chronologiquement la logique réelle du renforcement législatif du système de surveillance et de répression. L'affermissement du contrôle de l'État sur les théâtres accompagne parallèlement le processus d'autonomisation politique et sociale du monde des spectacles ; c'est cet

apparent paradoxe d'émancipation des artistes de la tutelle des puissants que l'historienne analyse ensuite.

- 5 Car si l'État régle encore largement le marché dramatique et les relations professionnelles des artistes – montant des cachets, durée des contrats –, les nombreuses failles du droit théâtral et de ses modalités d'application encouragent les acteurs du spectacle à défendre leurs intérêts privés, à faire et à agir en corps, et à s'émanciper de la protection royale. Les enjeux économiques sont d'ailleurs tels que les imprésarios sont davantage des financiers que des directeurs artistiques. Entre la nécessité d'une gestion saine et une économie de la renommée très dispendieuse, l'activité théâtrale est une affaire peu rentable où l'endettement est chronique. Et si leur logique entrepreneuriale moins coûteuse permet aux théâtres secondaires de s'en sortir, les théâtres royaux sont condamnés au seul déficit ; prestige artistique rime ici avec ruine, au point même que la dénégation du profit devienne une caractéristique élémentaire de leur économie. Celle-ci se structure progressivement autour de la seule renommée, le talent et les moyens mobilisés pour le faire valoir définissant la visibilité sociale de l'artiste et sa valeur sur le marché théâtral. Mélanie Traversier saisit parfaitement les enjeux artistiques et économiques de la professionnalisation du milieu dramatique. Elle mesure l'impact financier sur les carrières de la suprématie de la musique sur le texte, décrypte le processus d'« accréditation du talent », dévoile les stratégies collectives de recrutements individuels et montre combien, à travers l'affirmation du droit d'auteur, triomphe l'individualisme artistique. L'émergence, à Naples, d'un véritable champ de la création musicale participe alors pleinement à son élévation au rang de capitale culturelle européenne.
- 6 Et l'opéra en constitue indiscutablement l'un des fondements majeurs. Centre de formation d'excellence doté d'institutions prestigieuses, Naples assoit très tôt sa domination musicale. La ville façonne et attire et les talents. Autour du théâtre *San Carlo*, elle polarise l'univers musical et consacre professionnellement et socialement les musiciens, les compositeurs et les chanteurs. Auréolés et réputés, les artistes napolitains voient alors s'ouvrir à eux les grandes salles lyriques européennes. L'historienne revient ensuite sur l'étrange paradoxe des années 1770-1790 entre l'attraction persistante exercée par Naples comme capitale de l'opéra et le discours dépréciatif tenu à son égard par les spécialistes de la musique. En pointant la crise de la *scuola napoletana*, de ses lieux de formation et de sa capacité à se renouveler, l'auteur lève le voile sur les failles et les mutations de tout un système théâtral. Car les années 1790 et le *decennio francese* sont ensuite marqués par la réforme des structures musicales – consacrée par la fusion des conservatoires et le lancement des concours dramatiques en 1806 et 1812 – et le déplacement de la musique sur le terrain politique. Surtout, les Républicains puis les Napoléonides définissent de vraies politiques culturelles ; quand les premiers promeuvent la musique napolitaine au nom des intérêts du royaume, les seconds la rénovent ensuite, en l'ouvrant tout à la fois aux pratiques, à la langue et au goût français et en cultivant son *italianità*. Il n'empêche qu'au début du XIX^e siècle, Naples ne donne plus le « la » à l'Europe de la musique, la concurrence s'intensifiant depuis la *Scala* de Milan, et l'étranger.
- 7 Mélanie Traversier historicise les concepts de la musicologie pour engager une réflexion sur le temps musical. Son histoire politique du théâtre à Naples lui fait parcourir les espaces sociaux de la musique et fréquenter ses acteurs principaux, saisir l'autonomisation progressive du champ musical et interroger la construction d'une

mémoire musicale proprement napolitaine. Regrettons seulement une sous-exploitation des sources policières, des redites dans l'ultime chapitre, une mise en page singulièrement terne et l'absence de cartes, illustrant notamment la circulation des artistes dans et en dehors du royaume. Heureusement que l'auteur, par la richesse et l'intérêt constant de son propos, donne de la couleur à une collection de l'École française de Rome qui en manque cruellement.