

« Transformer la plèbe en peuple ». Théâtre et musique à Naples en 1799, de la proclamation de la République napolitaine à la Première Restauration

Mélanie Traversier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/1323>
DOI : 10.4000/ahrf.1323
ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2004
Pagination : 37-70
ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Mélanie Traversier, « « Transformer la plèbe en peuple ». Théâtre et musique à Naples en 1799, de la proclamation de la République napolitaine à la Première Restauration », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 335 | janvier-mars 2004, mis en ligne le 20 février 2008, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/1323> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.1323>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.

Tous droits réservés

« Transformer la plèbe en peuple ». Théâtre et musique à Naples en 1799, de la proclamation de la République napolitaine à la Première Restauration

Mélanie Traversier

« Le tyran est tombé, levez-vous
Peuples opprimés [...]
Le poing nu de Brutus
Est déjà sur ton torse [Ferdinand,] prêt à frapper
Roi insolent, roi stupide, roi cruel
D'un tel fer tu ne mérites pas de mourir [...] »

- 1 Lorsque, le 19 mai 1799, *l'Inno alla libertà* créé à Milan le 21 janvier précédent par Vincenzo Monti à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Louis XVI, résonne sur la place de l'ancien Palazzo reale de Naples, la République Napolitaine vit ses derniers moments d'ébullition. L'enthousiasme de la foule républicaine vitupérant en vers et en musique «le roi vil et vaincu » Ferdinand IV relève davantage d'une ardeur désespérée que d'une analyse raisonnée de la nouvelle situation militaire. C'est le signe de l'attachement des patriotes à un régime qui depuis le 23 janvier 1799 symbolise à leurs yeux le triomphe de la liberté sur la tyrannie des Bourbons, sur le joug exercé par le monarque et son épouse, la reine Marie-Caroline, alors réfugiés à Palerme. Pourtant, c'est tout autant dans les théâtres que sur les places que sont chantées les heures chaotiques de la République. À Naples plus qu'ailleurs, le théâtre est un enjeu politique. C'est si vrai qu'Alexandre Dumas, comme à son habitude, tord dans *La San Felice* la réalité historique pour exprimer cette vérité politique. Il place, en effet, cette grande scène au Teatro di San Carlo, véritable temple lyrique de la monarchie déchue ¹. La portée symbolique de ce chant, la place éminente qu'occupe Naples depuis le début du XVIIIe siècle dans la géographie musicale européenne, ainsi que le prestige du théâtre,

créé en 1737 par Charles III, nous invitent à revisiter l'histoire tragique de la Révolution Napolitaine, à travers le prisme des spectacles qui, dans la capitale méridionale, scandent six mois d'effervescence politique. Dans quelle mesure les scènes napolitaines, les lieux, les artistes et les répertoires, ont-ils servi et défendu les idéaux de la République ? Plus tard, la répression, exigée par le roi rétabli sur son trône par la Capitulation du 19 juin, marque-t-elle un coup d'arrêt à l'activité théâtrale et surtout lyrique de la ville ?

- 2 Les débuts de la Révolution française furent accueillis plutôt favorablement par les réformateurs italiens qui y voyaient la possible concrétisation de leurs projets ². À Naples, le jacobinisme ³ se diffuse rapidement dans les cercles intellectuels, et plus particulièrement au sein des loges maçonniques qui espéraient moderniser le royaume. Le mouvement qui se structure peu à peu et s'autonomise par rapport à la maçonnerie prend, à partir de la provocation de l'amiral français Latouche-Tréville ⁴ en décembre 1792, une physionomie de plus en plus révolutionnaire, ce qui lui attire rapidement les foudres des autorités qui toléraient jusque là ces clubs de réflexion ; la condamnation à mort de Louis XVI puis celle de Marie-Antoinette, la sœur de la reine Marie-Caroline, sonnent le glas du mouvement et de ses espoirs : Ferdinand IV, Marie-Caroline et Acton, renonçant à toute velléité de réforme, optent pour la répression la plus dure. Les procès de 1794 démantèlent en partie les groupes jacobins napolitains, certains de leurs membres échappent à leur condamnation en s'exilant en France ou en Italie du Nord. La campagne d'Italie lancée par le Directoire en 1796 semble offrir une nouvelle chance aux *patrioti* italiens et donc napolitains. Après l'illusoire traité de paix signé par la France avec le Royaume de Naples (10 octobre 1796), la proclamation de la République Cisalpine (9 juillet 1797) puis celle de la République Romaine (15 février 1798) contribuent au déclenchement de nouvelles hostilités entre les deux États.
- 3 Le conflit tourne rapidement à l'avantage des Français : l'armée napolitaine est mise en déroute dans le Latium, ce qui ouvre la route de Naples aux troupes françaises menées par Championnet. Ferdinand IV décide de quitter la capitale dont il confie le gouvernement à un *vicario del re*, Francesco Pignatelli, et embarque pour Palerme le 22 décembre 1798. L'annonce du départ de la famille royale, les rumeurs angoissantes sur l'arrivée prochaine des conquérants puis l'annonce de l'armistice signé par Pignatelli et Championnet provoquent des troubles considérables : une révolte populaire légitimiste parvient à mettre en fuite Pignatelli le 16 janvier 1799. Le pouvoir est dès lors aux mains du peuple, plutôt fidèle à la monarchie. Mais le 20 janvier, les républicains napolitains organisés autour des vestiges de la vieille Société des Patriotes s'emparent du Castel Sant'Elmo, forteresse qui domine la ville. L'incertitude est totale, alors que les révolutionnaires mènent des négociations avec le général Championnet, afin de s'assurer avec l'aide de ses bataillons le contrôle de la ville. C'est bientôt chose faite : le 23 janvier, les troupes françaises entrent dans Naples, les forteresses encore détenues par les *lazzaroni* légitimistes se rendent, et la République Napolitaine est proclamée. Elle ne dure que six mois, trop faible militairement pour se défendre, trop dépendante de l'aide française, exsangue financièrement. Ainsi, la reconquête royale menée par l'armée de la Santa Fede et son chef le cardinal Ruffo progresse rapidement, après son débarquement en Calabre le 8 février. Les républicains, bientôt retranchés dans la seule capitale, ne peuvent plus s'appuyer, à partir du 8 mai 1799, sur les troupes françaises : Macdonald qui a succédé à Championnet ⁵ en février quitte la ville, ainsi que le commissaire du Directoire, Joseph Abrial ⁶. Espérant encore en l'arrivée de renforts

français par la mer, les républicains, à l'approche des sanfedistes, sont acculés dans les différentes forteresses napolitaines. Ils n'ont pas les moyens de résister : entré dans la ville le 13 juin, Ruffo obtient leur capitulation le 19 juin, avec la promesse d'une amnistie. Mais le cardinal s'étant trop engagé, Ferdinand IV et Acton souhaitent une reddition sans condition. L'amiral Nelson, mouillant dans le golfe de Naples dès le 24 juin, annule au nom du roi la capitulation. Le 10 juillet, il est rejoint à bord du « Foudroyant », par Ferdinand IV, qui transforme le navire en quartier général ; pas une fois le souverain ne met pied à terre en quatre semaines. C'est à bord que sont mis en place le nouveau gouvernement, sorte de comité suprême sous la présidence de Ruffo, et la répression⁷. Celle-ci est du ressort de deux cours : la Giunta Militare dont dépend le sort des militaires et des officiers de la Marine royale compromis, et la Giunta di Stato avec ses délégations provinciales, à qui il incombe d'organiser les procès des civils⁸.

- 4 C'est parfois en analysant les documents relatifs à la répression menée par la monarchie restaurée contre les artistes, les *impresari*, et les rapports faits sur leur « buona condotta » ou non en 1799, qu'on parvient à identifier les musiciens, les compositeurs ou les chanteurs qui ont pris fait et cause pour l'« anarchia passata » et la nature de leur implication⁹. Au-delà de ces archives de la répression qui déforment nécessairement la perspective, on peut atteindre directement les aspirations des révolutionnaires.
- 5 L'étude historique de cette période est rendue possible par la conservation à l'Archivio di Stato di Napoli d'un certain nombre de documents émanant directement du Gouvernement Provisoire, de son administration¹⁰. Des fonds privés et des témoignages contemporains permettent également de reconstituer la chronologie et de saisir la complexité des événements et des motivations des différents acteurs, républicains ou non¹¹. Les gazettes républicaines constituent également une source de premier ordre, la période révolutionnaire ayant été marquée par l'apparition de nombreux journaux, plus ou moins éphémères, rendue possible par la proclamation de la liberté de la presse. Parmi ces titres, le *Monitore Napoletano*, dirigé par Eleonora De Fonseca Pimentel, nous apporte le plus grand nombre d'informations : la régularité de sa publication tout au long de la période, ainsi que la diversité des articles et des collaborateurs en font un document irremplaçable¹².
- 6 L'ensemble de ces fonds permettent d'appréhender avant tout les dimensions politiques et militaires de cette période. La reconstitution de la vie théâtrale dans tous ses aspects – programmation, législation, surveillance policière, professionnels – est plus difficile à mener, les sources étant la plupart du temps silencieuses ou très laconiques en la matière.

Théâtre républicain ou République théâtrale Investir les lieux, républicaniser les noms.

- 7 Championnet entre dans Naples le 23 janvier. Si la vie théâtrale reprend rapidement, elle est immédiatement placée sous le signe d'une ère nouvelle. Les théâtres dont l'édification avait été voulue par les Bourbons sont rebaptisés ; le Teatro di San Carlo devient Teatro Nazionale, le Teatro del Fondo di Separazione abandonne toute référence à l'administration monarchique et militaire pour s'enorgueillir du nom de Teatro Patriottico. Notons que ces nouveaux patronymes relèvent moins du registre politique jacobin que de la volonté de proclamer l'attachement à la nation, à la patrie napolitaine, ce qui devait moins heurter les plus réticents à soutenir le nouveau régime. Cette républicanisation topologique s'inscrit dans un mouvement plus large : elle

concerne aussi bien les édifices publics, à l'exemple des théâtres ou des châteaux, que les noms des rues ou des portes de la ville ¹³. Elle vise d'abord les lieux qui par leur fonction ou leur titre symbolisaient la monarchie et donc la tyrannie. Elle marque ainsi *a posteriori* l'investissement politique qu'y a consacré le pouvoir royal, un investissement qu'elle réoriente vers les nouvelles valeurs républicaines : la Nation, le Patriotisme, la Vertu... Surtout, en s'emparant symboliquement du Teatro di San Carlo, la République napolitaine consacre une structure de prestige dont elle reconnaît l'efficacité politique. C'est ainsi un révélateur du rayonnement dont jouissait Naples depuis le début du XVIII^e siècle : redevenue capitale d'un royaume indépendant en 1734, et troisième plus grande ville d'Europe, elle s'impose aussi comme une capitale culturelle ¹⁴. Ce rayonnement, soutenu par la politique édilitaire de Charles III (1734-1759) et de son fils Ferdinand IV, puise ses sources à la fois dans le nouvel intérêt pour la culture antique, désormais directement accessible à Pompéï, Herculaneum et Paestum, et dans la renommée du vivier musical napolitain et de ses théâtres lyriques, au premier rang desquels se dresse le Teatro di San Carlo. Édifié et adossé au Palazzo Reale à l'initiative de Charles III en 1737, il est devenu le lieu public où le faste de la cour et la gloire royale pouvaient pleinement s'épanouir et s'offrir en représentation.

- 8 Sa dimension royale exigeait un genre souverain : c'est l'*opera seria*, genre exclu par décret des scènes des théâtres secondaires. Cependant, les *teatri minori* (Teatro dei Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro San Carlino, Teatro San Ferdinando) sont loin d'être asphyxiés par ce monopole de la programmation : portés par le succès de l'*opera buffa*, plus que par le théâtre en prose ou la *commedia dell'arte*, apanage des compagnies itinérantes, ils contribuent tout autant au développement de l'activité du spectacle lyrique à Naples. La concurrence à laquelle se livrent les théâtres secondaires et les théâtres royaux, le Teatro di San Carlo en tête, a nourri intensément la renommée musicale et théâtrale de Naples. La ville a pu maintenir sa primauté dans la géographie musicale européenne en exploitant cette émulation alimentée par le patrimoine des *opere serie* et *buffe* et en polarisant nombre d'interprètes ¹⁵. Tout en encadrant l'univers théâtral par des normes juridiques et administratives complexes, la monarchie a tenté de profiter du rayonnement dont bénéficiait l'opéra napolitain, à la fois pour ancrer sa légitimité et pour conforter l'identité nationale dont elle se voulait désormais la gardienne. Ces liens qui unissent les théâtres lyriques, la capitale et la cour, sanctuarisés et incarnés par le Teatro di San Carlo ¹⁶, ne pouvaient donc échapper en janvier 1799 aux bouleversements entraînés par la tourmente révolutionnaire
- 9 À peine proclamée, la République Napolitaine s'engage à dénouer ce lien organique rattachant l'univers du spectacle au faste bourbonien et à l'identité royales. Le spectacle proposé au nouveau Teatro Nazionale (ancien Teatro di San Carlo), le lundi 28 janvier, montre bien la nécessité très tôt revendiquée d'arracher à cette scène prestigieuse toute référence monarchique, dans le but de mieux la rattacher au nouveau régime républicain : selon Carlo De Nicola, c'est bien la république qu'on y aurait fêtée avec des hymnes et un bal honorant les valeurs révolutionnaires. On y aurait crié dans un même élan aussi bien *morte al tiranno, al Castalcicala, ad Acton... que viva la libertà* ¹⁷. Le sort réservé au teatrino di corte du Palais Royal¹⁸, certes délaissé par la famille royale et son entourage depuis que le roi s'est plu à aller écouter des *opere buffe* dans les théâtres secondaires ¹⁹, est encore plus symbolique de cette volonté de républicaniser les lieux et les scènes jusque là privilégiées par les cérémonies de la représentation royale : le 27 janvier, la petite salle, au premier étage du palais, est envahie par un public inhabituel. Nulle perruque à boucles ondoyantes, nuls pantalons

courts portés sur des chaussettes de soie blanche, nulle effluve de jasmin mais des hommes à la mine sévère assis autour d'une grande table ovale, qui écoutent l'allocution du général Championnet. La Repubblica Napoletana est proclamée au cœur de l'ancien Palais Royal, désormais auréolé du nom de Palazzo Nazionale ; la Gran Sala qui jouxte le Teatrino di corte devient en ce 6 pluviôse de l'an VII de la République française, de l'an I de la République Napolitaine, le siège du Gouvernement Provisoire.

Un projet politique de régénération

10 Le théâtre n'est pas seulement le lieu privilégié de l'action publique. Il est, en soi, action politique. Les mesures évoquées plus haut ne constituent qu'une part infime de la politique théâtrale que les nouveaux maîtres de Naples souhaitent mettre en œuvre : ils sont convaincus que le théâtre peut, et doit seulement, servir à l'édification civique et politique de la population, qu'il peut « transformer la plèbe en peuple » citoyen ²⁰. On trouve un écho de cette préoccupation dans le programme du 24 février 1799 présenté par le nouveau ministre de l'Intérieur Conforti, affiché et distribué à toutes les administrations de la République ²¹. Selon lui, si l'instruction publique doit être réformée pour éduquer les plus jeunes et en faire des citoyens, le théâtre s'impose comme le plus sûr moyen d'édifier les adultes, à condition d'abandonner sur les scènes le pur divertissement et transmettre par le jeu théâtral les principes républicains les plus nobles. Cette mission apparaît d'autant plus capitale que les anciens sujets de Ferdinand IV ont été « avilis par une longue période de despotisme ». Ainsi, « le théâtre [...] doit être l'un des domaines de prédilection de l'action de l'administration républicaine. Il faut lui accorder le plus grand soin et la plus grande vigilance afin d'éviter que le peuple ne soit animé par d'autres sentiments et valeurs que le patriotisme, la vertu et la morale la plus saine » ²². La priorité que les patriotes napolitains accordent au théâtre se traduit aussi par la rapidité et le souci du détail dont ils font preuve pour aborder cette question : dès la première session publique du gouvernement provisoire, le 18 février 1799, une motion y est consacrée. Elle souligne entre autres que les théâtres de marionnettes doivent désormais présenter uniquement des pièces de nature patriotique, et les chansonniers et les recueils de chansons se conformer à cette ambition éducatrice ²³. À la lumière de ces observations, il n'est donc pas étonnant que le projet de constitution rédigé par Mario Pagano, Giuseppe Logoteta et Giuseppe Cestari affirme solennellement le lien unissant la république, l'instruction publique et l'univers théâtral ; ces théâtres républicains doivent « directement promouvoir l'esprit de la liberté » ²⁴. Il faut non seulement républicaniser les noms des lieux de spectacles, mais aussi leur répertoire, et au-delà y rendre constante et concrète la référence aux idéaux des patriotes : comme l'affirme également Francesco Conforti dans sa proclamation citée plus haut, il doit y avoir dans chaque théâtre une loge destinée aux membres du gouvernement et à ceux de la Municipalité qui ont en charge la gestion de la capitale ; elle doit être immédiatement identifiable et identifiée par tous grâce à l'étendard tricolore (bleu, jaune, rouge) de la République qui y est tendu et aux autres emblèmes de la Liberté qui la décorent.

11 En usant au mieux de l'impact intellectuel et culturel des spectacles et des arts en général, les républicains aspirent immédiatement à construire le consensus citoyen dont a besoin la jeune République pour se consolider et se défendre contre les ennemis intérieurs et extérieurs. À cet égard, les serviteurs du nouveau régime se lancent dans une entreprise de propagande, de « conquête d'une opinion encore incertaine » ²⁵ : il s'agit de convaincre par des messages clairs, visibles et lisibles, qui proclament et développent le message républicain. Alors que l'apparat royal mettait en scène le roi,

justement parce qu'il était roi, et qu'il déployait le faste de la monarchie, sans que la splendeur affichée soit soutenue par des systèmes discursifs accessibles à tous, les républicains veulent faire croire des citoyens et non plus seulement impressionner des témoins intimidés. Cette entreprise de conquête de l'opinion vise plus que la construction d'une adhésion républicaine : elle veut aussi participer à la « régénération » du peuple napolitain qui encore en janvier 1799 a manifesté violemment son attachement à la monarchie. Il s'agit, dans la lignée des révolutionnaires français, d'un « programme sans limites, tout à la fois physique, politique, moral et social, qui ne prétend à rien moins qu'à créer un nouveau peuple »²⁶, en l'arrachant au passé de la tyrannie. La République napolitaine n'a pas eu le temps d'assister à la « naissance du nouveau » et de cette communauté républicaine, mais c'est vers elle que convergeaient les fêtes, les hymnes à la liberté, les programmations théâtrales, son drapeau tricolore, le calendrier et les titres révolutionnaires...

- 12 Au cœur d'un tel projet civique et éducatif, le théâtre ne fait pas seulement œuvre de propagande : il doit également proposer sur scène le modèle d'une pratique républicaine normée. La construction de ces nouvelles règles sociales passe par l'exercice continu de la censure et par la moralisation des usages théâtraux. Le climat austère qui en découle se lit dans la condamnation, au moins dans la presse républicaine, et d'abord dans le *Monitore Napoletano* et dans le *Veditore repubblicano*, des jeux de hasard qui, se tenant dans les théâtres, viennent en renflouer les caisses. Ainsi, Eleonora De Fonseca Pimentel²⁷ s'insurge-t-elle contre l'organisation d'une loterie au Teatro Patriottico²⁸ : rejetant la pratique des jeux de hasard dans la sphère privée, elle les accuse de pervertir la vertu des citoyens et, en les abusant, de leur soutirer de l'argent. Il serait donc scandaleux que les autorités publiques permettent et soutiennent une telle activité. Certes, elle concède que la Constituante les avait autorisés en France, mais c'était dans un contexte de crise financière publique aiguë. Elle préfère s'étendre sur le précédent milanais qui a abouti à l'interdiction par la Municipalité de toute tombola. Cette tribune est aussi l'occasion de rappeler la mission première du théâtre, qui est « de venir conforter l'esprit public », aspiration bien éloignée des principes des jeux de hasard.
- 13 Elle s'étonne d'ailleurs que le gouvernement républicain puisse tolérer ces pratiques, alors qu'il « prétend haut et fort accorder la plus grande attention au sort des citoyens, et le plus grand soin aux diverses formes de l'art théâtral ». Eleonora De Fonseca Pimentel n'avait pourtant pas besoin de se montrer aussi vindicative ; la Commission des Théâtres a devancé son appel à la morale civique, elle en convient avec joie, dans un numéro ultérieur : « nous devons rendre justice à l'action de notre Commission des Théâtres : celle-ci avait interdit la tombola, avant même la parution de l'article dans lequel nous la condamnions »²⁹. On peut s'interroger sur l'impact réel d'une telle décision : détourne-t-elle vraiment la population de ce divertissement soumis à la Fortune ? L'essentiel réside davantage dans la revendication d'un programme d'éducation, voire de rééducation citoyenne, un objectif partagé par la plupart des gouvernements républicains italiens, et repris quasiment à l'identique par les gazettes révolutionnaires de la Péninsule³⁰.
- 14 On retrouve la même vigueur moralisatrice dans l'opprobre jeté sur les spectacles de pur divertissement, ou en tout cas très éloignés de l'ambition civique du programme révolutionnaire. Ainsi, le *Veditore repubblicano* du 10 germinal (9 avril)³¹ proteste contre les spectacles équestres proposés au Teatro Nazionale : loin d'être mû par une

quelconque nostalgie des *opere serie* programmées par l'ancien Teatro di San Carlo, l'auteur de l'article dénonce la futilité de ces jeux de cirque (*rappresentazione da circo*) qui ne confortent en rien l'esprit public, mais infantilisent le peuple. Là aussi, on peut suggérer un écart entre la teneur du discours et la réalité des pratiques : le journal précise, scandalisé, que « le public, aussi bien français que napolitain, est venu en nombre » (*il concorso degli spettatori tanto Francesi, quanto Napoletani, è stato immenso*). Rejetant le parallèle entre ces représentations et celles des jeux sportifs de l'Antiquité, l'auteur est d'autant plus indigné que l'image même de la République Napolitaine se trouve déshonorée par de telles pratiques et leur succès : « Naples, que diront de toi les Républiques voisines ? Alors que tu dois commencer à instruire ton âme, tu ne parviens qu'à exciter la vue ? Ton Teatro Nazionale, le plus grand de toute l'Italie, qui devrait être le lieu consacré à l'instruction publique, est aujourd'hui profané par le crottin des chevaux »³². La création d'un homme nouveau, incarnant la vertu républicaine, est une entreprise de longue haleine. Il reste que les impératifs de moralisation qui imprègnent les gazettes et les actes du gouvernement nous éclairent sur la dimension coercitive et radicale dont le projet républicain de régénération du peuple est porteur, qu'il soit proclamé à Naples³³ ou à Paris. L'analyse qu'en fait Mona Ozouf dans le cas français s'avère très pertinente pour décrire sous cet aspect le programme de la République parthénopéenne : « cette régénération devenue une tâche comporte un premier moment tout négatif puisque chaque individu doit d'abord défaire l'ouvrage du passé en lui. Défaire, cela peut vouloir dire proscrire [les spectacles frivoles, par exemple], anéantir [les jeux et loteries], effacer [les jargons], purger [les bibliothèques] »³⁴.

Contrôle et censure : l'inertie des pratiques administratives

- 15 Une telle entreprise d'édification se traduit par la mise en place d'une législation et d'une administration théâtrales censées veiller à l'application du programme d'instruction citoyenne et au respect des principes républicains dans les lieux de spectacle. Elle intègre naturellement des mécanismes de censure des œuvres ou des genres qui ne relèvent pas de ce programme civique, et en cela la République ne rompt pas avec les pratiques monarchiques. Comme le rappelle le troisième numéro du *Monitore Napoletano*, le Gouvernement Provisoire, « soucieux d'améliorer en tous points la morale publique », a confié à Giuseppe Logoteta la charge de « réviser les livrets »³⁵, une fonction qui existait déjà sous les Bourbons³⁶. Cette disposition est d'ailleurs conforme aux principes mis en avant par les républicains français qui, après avoir aboli la censure en 1791, l'ont rétablie dès 1794³⁷. Les sources ne nous permettent pas de mesurer précisément l'efficacité et la réalité de ce contrôle. Néanmoins, la décision administrative de fermer le 20 février le Teatro Patriottico (ancien Teatro del Fondo) en constitue une trace tangible : les portes du théâtre sont closes suite aux premières représentations de *Aristodemo* de Vincenzo Monti dont « l'argument évoquait la vie d'un monarque déchu puis rétabli sur son trône »³⁸. L'affaire est obscure, la raison avancée semble oublier l'épilogue de la pièce, puisqu'elle se termine par le suicide du souverain. Peut-être reproche-t-on à l'auteur moins cette œuvre que sa *Basvilliana* de 1793, jugée antirévolutionnaire et dont les républicains cisalpins brûlèrent plusieurs exemplaires sur la place publique, alors que Monti venait de s'installer à Milan³⁹. Vincenzo Monti lie ensuite définitivement son sort à celui des jacobins milanais, avant de devenir l'un des hérauts de la République Napolitaine : le Gouvernement Provisoire choisit, à la suite d'Eleonora De Fonseca Pimentel, *Inno per l'anniversario della caduta dell'ultimo re della Francia*, que Monti a écrit en janvier 1799, pour célébrer la Festa Nazionale du 19 mai 1799, déjà évoquée, et accompagner en vers et en musique le

brûlement de drapeaux sanfédistes. Mais, en février, le nom de Vincenzo Monti n'a pas encore cette aura. L'impresario du Teatro Patriottico, l'ex principe Della Rocca Filomarino, obtient finalement l'autorisation de rouvrir son théâtre assez rapidement – le 3 mars – ; il programme alors une pièce nettement plus conforme aux aspirations républicaines, *Catone in Utica*, sur un livret de Métastase. Le succès est immédiat, seulement atténué par l'enthousiasme que suscite au Teatro dei Fiorentini, la célèbre tragédie de Vittorio Alfieri, *Virginia*⁴⁰. Ces deux œuvres rivalisent dans l'exaltation des idéaux jacobins : la première glorifie la république à travers le martyr de Caton (95-46 av. JC), tribun de la plèbe, qui, par son suicide à l'annonce de la victoire des partisans de César à Thapsus, accède au rang de symbole de la république romaine, vertueuse et agonisante ; quant à la tragédie d'Alfieri, écrite entre 1777 et 1781, elle célèbre à la fois la droiture morale et la liberté, puisqu'elle nous livre l'histoire de la jeune Virginia, que son père Virginio poignarde sur le forum romain afin de l'arracher aux convoitises et à la violence d'Appio Claudio. Les patriotes napolitains ne pouvaient qu'être saisis par les derniers vers de la pièce : à la colère et à la douleur de Virginio condamnant le tyran à la mort (« Appio è tiranno, muoja »), répond le cri du peuple, « Appio, Appio, muoja » .

- 16 Le Gouvernement Provisoire conserve également la dualité des structures mises en place par le pouvoir monarchique pour contrôler l'activité théâtrale. Sur le plan administratif, il confie les affaires théâtrales à un assesseur, « il Cittadino Ex Duca di Noja⁴¹ », dont le parcours politique et institutionnel ne peut qu'intriguer. Déjà membre de la Giunta dei Teatri puis de la Deputazione dei Teatri e Spettacoli depuis 1777, à qui tout impresario devait soumettre sa programmation et présenter sa compagnie, il passe au service de la République, ce qui ne devait pas lui devoir longtemps les foudres de Ferdinand IV : on le retrouve de source sûre à la Deputazione dei Teatri en 1804 puis à la Soprintendenza dei Teatri mise en place par Joseph Bonaparte. C'est sans doute sa connaissance aigüe du monde du spectacle et des difficultés de son contrôle, autant que son goût pour la scène, qui lui valent une telle longévité à ce poste, en dépit des vicissitudes de sa trajectoire politique. Durant la République, l'ex Duca di Noja était sans doute à la tête de la « Commissione Provvisoria degli Spettacoli », dont on trouve quelques traces succinctes dans les sources : elle est évoquée dans le numéro 22 du *Monitore Napoletano*, dans un document non identifié conservé à la Biblioteca Nazionale di Napoli, mais aussi dans un rapport plus explicite rédigé le 2 novembre 1799 par la Giunta di Governo à l'attention du roi, dans le cadre de la répression⁴². Ce dernier texte nous éclaire précisément sur la composition de cette commission théâtrale dont les membres doivent être poursuivis pour avoir servi la République honnie ; sont d'abord mis en cause le Duca di Noja et le Conte Lucchesi « qui a renoncé à son poste deux fois », ce qui a entraîné le recrutement de nouveaux commissaires, toujours autour du Duc de Noja. Il s'agit alors de Felice Colonna, Francesco Montano, Domenico Cimarosa, Salvatore Grimaldi, Giovambattista di Lorenzo et Biagio de Turrís qui fit office de secrétaire.
- 17 Quant aux affaires juridiques impliquant les gens de théâtre au sens large, elles relèvent désormais du Tribunale di Guerra Nazionale qui prend donc la suite, en la matière, de l'Udienza Generale di Guerra e Casa Reale, tribunal militaire chargé de juger depuis 1786 les causes auxquelles les chanteurs, les musiciens ou les costumiers étaient liés. La continuité est frappante, y compris dans les conflits de compétence entre les deux institutions de contrôle. Si Udienza Generale et Deputazione dei Teatri ont constamment rivalisé pour s'assurer la plus grande sphère d'influence, il semble que « l'assessore » et le Tribunale di Guerra Nazionale n'aient point abandonné ce

registre : contestant la prétention de l'assessore à vouloir traiter l'affaire opposant les chanteurs Fortunato Aprile, Giovanni Batta Bellini et Antonia Falzi à l'impresario du Nuovo, un dénommé Mangiura, le Tribunale di Guerra Nazionale sollicite par une lettre officielle en date du 10 février l'arbitrage du Comittato di Polizia del Governo della Repubblica Napoletana. Malheureusement, on ne connaît pas l'issue de ce conflit. On peut donc parler d'une continuité des structures institutionnelles, mais il est difficile d'aller au-delà, de conclure par exemple à un maintien de tout le personnel en place à la lumière du seul exemple du Duc de Noja.

- 18 Au total, la permanence des structures administratives et juridiques et la reconnaissance de l'efficacité sociale du théâtre démontrent que les patriotes visent moins une abolition des pratiques de la monarchie que leur inversion : assumant une même ambition politique, elles doivent désormais servir un projet idéologique radical et radicalement différent. Dans cette entreprise civique, les jacobins napolitains se sont assurés le talent d'hommes de théâtre et de musiciens qui se sont engagés à magnifier et défendre le credo républicain.

Milieus musicaux et répertoires théâtraux au service de la Révolution Réorienter les pratiques sociales

- 19 À peine le Teatro di San Carlo est-il rebaptisé Teatro Nazionale, qu'il reprend la série des représentations de *Nicaboro in Jucatan*, de D. Piccini-Tritto⁴³. Cet opéra dont la première avait eu lieu le 12 janvier pour « fêter l'anniversaire de Ferdinand IV, [...] notre souverain ô combien aimable »⁴⁴, doit désormais « célébrer solennellement l'expulsion du dernier tyran »⁴⁵. Ainsi, les républicains ne condamnent pas nécessairement les œuvres qui ont reçu l'aval du pouvoir royal. C'est seulement le sens qu'on leur donne qui est redéfini officiellement. Mais il serait abusif d'en conclure que le public dans son ensemble se conforme à la nouvelle grille de lecture politique proposée. Ailleurs, le nouveau régime se contente de « républicaniser » les titres après avoir rebaptisé patriotiquement les salles de spectacle qui étaient organiquement liées à la monarchie : c'est le cas des comédies proposées au Teatro Nuovo. Conformément à une décision du Revisore Giuseppe Logoteta, *Il Langravio di Turingia et L'Uomo condannato prima di nascere* reçoivent des titres explicitement républicains, *La Giustizia democratica et L'Amore della libertà*⁴⁶. Doit-on conclure à une républicanisation de façade d'un répertoire inchangé ? C'est compter sans l'ambivalence structurelle des œuvres. Les conditions de la réception, seules, lui donnent son sens. Un titre nouveau, des drapeaux, et un spectacle monarchiste peut devenir un hymne à la liberté républicaine. Les pièces qui semblent s'inscrire dans un véritable répertoire civique et républicain, comme la *Virginia* d'Alfieri et le *Catone in Utica*, cités plus haut, témoignent de cette même ambiguïté. Ne faut-il pas s'étonner des applaudissements nourris que leur accordent les jacobins napolitains, alors que l'une et l'autre ont déjà triomphé sur des scènes royales, à Naples ou ailleurs ? Ainsi, le Teatro di San Carlo a plusieurs fois chanté la gloire héroïque de Caton magnifiée par les vers de Métastase : la version de E. R. Duni a clos la saison de 1745-1746, celle de J. C. Bach a été choisie pour célébrer l'anniversaire de Charles III en novembre 1761, avant d'être reprise en décembre 1764 ; en novembre 1784, c'est au tour de F. Antonelli de mettre en musique l'histoire antique, jugée de nouveau suffisamment digne pour célébrer l'anniversaire du père de Ferdinand IV ; enfin, en février 1789, cet honneur revient à Giovanni Paisiello, qui, dix ans plus tard, on le verra, rejoindra le camp républicain ! Finalement, des pièces qui ont été clairement estampillées par la monarchie recueillent les suffrages des chefs républicains, d'autres entrent dans le répertoire civique par simple modification du

titre, mais rien ne nous permet d'appréhender la signification profonde que le public, dans son ensemble, leur donne, et encore moins d'en saisir la permanence. Comme le suggère Roger Chartier dans son analyse comparée de deux représentations du *Georges Dandin* de Molière, l'une « enchâssée dans une fête de cour » à Versailles en juillet 1668, l'autre devant le public citadin du Palais-Royal le 9 décembre 1668⁴⁷, l'historien des pratiques culturelles doit interroger le sens d'une œuvre en fonction des « formes variables qui la proposent au déchiffrement », les formes textuelles, les lieux et les contextes de représentations : un même texte joué ou chanté, donné dans des conditions de représentation toutes différentes, mobilisant des attentes et des références profondément diverses, acquiert un sens plus complexe qui n'est donc « aucunement réductible à sa seule lettre ».

- 20 Au total, les républicains font donc preuve d'une attitude assez souple qui ne brutalise pas les habitudes et les pratiques théâtrales du public. Loin d'exprimer un désintérêt des révolutionnaires napolitains pour le théâtre comme instrument de propagande, elle viserait plutôt à ne pas heurter la population dont une partie s'était soulevée par légitimisme le 15 janvier à l'annonce de l'arrivée des Français. Cette seconde hypothèse semble la plus convaincante, elle tient davantage compte de la réalité sociale avec laquelle les jacobins doivent composer. De plus, les révolutionnaires parthénopéens semblent davantage convaincus de la puissance éducatrice du théâtre et de la musique que leurs homologues français ; la modération d'abord affichée sert à asseoir l'autorité du nouveau pouvoir face à une population globalement récalcitrante. Il est d'ailleurs notable que le général Championnet se rende dès le 27 janvier au Teatro del Fondo pour assister à une représentation de l'*Aristodemo* écrit par Vincenzo Monti. Il ne suffisait pas de s'emparer du cœur symbolique de la monarchie, le Teatro di San Carlo, et du Palazzo Reale, il fallait aussi que la république soit rapidement et physiquement présente et représentée dans les théâtres secondaires, devenus peu à peu au cours du XVIII^e siècle, des espaces où se déployait le jeu social et où le pouvoir suprême se donnait à voir. Les républicains napolitains ne semblent donc pas partager la réticence théorique à mêler théâtralité et discours civique qui était celle de leurs alter ego français : ceux-ci dénonçaient le caractère éphémère de la communauté rassemblée pour la seule durée de la représentation et redoutaient de ne pouvoir échapper à la fragmentation sociale impliquée entre autres par l'architecture des salles existantes⁴⁸. Sans doute les révolutionnaires napolitains sont-ils autant républicains qu'imprégnés de leur culture nationale, et conscients de son substrat lyrique et spectaculaire. Peut-être ont-ils aussi mesuré l'impact qu'avaient ces arts de la scène, mis au service des cérémonies royales, un impact qu'il faut orienter vers de nouvelles valeurs, quitte à renoncer à l'austérité qu'exigerait la vertu républicaine. Faut-il en déduire que la politique théâtrale républicaine s'est radicalisée ou durcie à partir du moment où ces mêmes valeurs semblaient de plus en plus menacées par la progression des armées sanfédistes ?

Théâtre et théâtralité politique : la république des hymnes

- 21 Il semble que l'avancée des troupes de Ruffo combinée au départ des Français⁴⁹ entraîne une multiplication des festivités et des célébrations théâtrales républicaines. À peine Macdonald a-t-il annoncé son départ, la Commission Exécutive publie une proclamation se félicitant de l'indépendance totale dont jouit désormais la république : « Courageux citoyens, nous voici libres, la république est déjà assise sur les bases les plus solides. C'est le fruit du courage, de la vertu, de l'amour de la patrie profondément enracinés dans nos cœurs et que les tyrans ont aveuglément allumés par leurs actions, afin que nous achevions inconsciemment l'entreprise »⁵⁰. L'enthousiasme et

l'exaltation collective recherchés par un tel discours se retrouvent dans les revues et les fêtes qui suivent le départ des troupes françaises. Tout en revendiquant les valeurs républicaines, on y brûle de nouveau les emblèmes monarchiques, les effigies royales. Ainsi, la dernière grande cérémonie républicaine qui a lieu le 19 mai est la *festa del bruciamento delle bandiere*⁵¹. Elle se déroule de nuit autour de l'arbre de la liberté planté devant l'ancien Palais royal. La foule est réunie devant la Garde Nationale, à pieds et à cheval. Les drapeaux pris aux insurgés ont été placés sur une estrade : ils sont livrés au saccage avant d'être brûlés. S'inspirant des formules des banderoles dressées sur la place telles que « Haine éternelle à la monarchie et à l'oppression » (*Odio eterno alla monarchia ed all'oppressione*) ou encore « Tyrans, tremblez, l'Italie est libre » (*Tiranni tremate, l'Italia è libera*), le public multiplie les incantations patriotiques, « Vive la Liberté, Vive la République, Haine aux tyrans ». L'excitation atteint son comble lorsque les prisonniers sont « fraternellement embrassés par les patriotes » et qu'ils lacèrent leurs anciens emblèmes. Alors retentissent les hymnes patriotiques choisis pour l'occasion et exécutés par les élèves des conservatoires. Le recours à de tels chants pour exalter les vertus de la République et condamner les vices de la Tyrannie, est récurrent pendant les six mois révolutionnaires. Dès la plantation du premier arbre de la liberté devant l'ancien Palais royal le 27 janvier 1799, toutes les cérémonies politiques et publiques (érection des arbres de la liberté, banquets républicains, processions, revues militaires...) s'articulent autour d'un hymne⁵². C'est bien parce que le chant est conçu comme un « acteur de l'histoire »⁵³ qu'il est au cœur des pratiques jacobines ; la dimension politique qui en découle contribue, tout autant que le poids des traditions culturelles locales, à la valorisation du théâtre lyrique par les républicains napolitains. Là encore, Alexandre Dumas a su dans *La San Felice* en traduire toute l'efficacité en une scène aussi dramatique qu'exaltée, déjà évoquée en introduction : alors que la République vit sous la menace de plus en plus pressante des troupes de Ruffo, le public de l'ancien Teatro di San Carlo, assistant à une représentation des *Orazi e Curiazi* de Domenico Cimarosa, apprend de la bouche de la prima donna, drapeau noir à la main, que la capitale est sur le point de tomber. À ce moment là, Eleonora De Fonseca Pimentel, la directrice du *Monitore Napoletano*, qui a réellement composé durant sa captivité en 1798 un hymne à la liberté, est portée sur scène pour y entonner ce chant que Dumas, mêlant les créations de Vincenzo Monti et d'Eleonora De Fonseca Pimentel, qualifie de « marseillaise napolitaine ». La « frénésie » emporte la salle jusqu'au « délire ». La fête nationale du 19 mai 1799 a peut-être été imprégnée de cette fièvre lyrique, c'est en tout cas la vision que veulent en donner les journaux jacobins. Si l'on en se fie au témoignage de Carlo De Nicola et aux gazettes, les hymnes entonnés par la foule à cette occasion furent les suivants : *l'Inno alla libertà* de Vincenzo Monti, déjà mentionné, et une composition de Luigi Rossi⁵⁴, mis respectivement en musique par Giovanni Paisiello (il s'en défendra plus tard)⁵⁵ et par Domenico Cimarosa.

L'engagement politique des musiciens

- 22 Que les deux plus célèbres compositeurs napolitains honorent de leur génie la République n'est pas anodin. Avant 1799, l'un et l'autre ont bénéficié des faveurs royales qui leur ont ouvert les portes du Teatro di San Carlo. Giovanni Paisiello (1740-1816), formé à Naples au Conservatorio di S. Onofrio a Capuana, a d'abord triomphé sur les scènes bouffes des théâtres secondaires avant que le succès de son *Idolo Cinese* donné au Teatro Nuovo en 1767 lui permette d'accéder au temple royal de l'opera seria, le Teatro di San Carlo, et de devenir maestro di Cappella Reale. Quant à Domenico Cimarosa (1749-1801), ancien élève du Conservatorio di S. Maria di Loreto, il

s'impose depuis son *Infedeltà fedele* programmée au Teatro del Fondo en 1779 et *L'Eroe cinese* au Teatro di San Carlo en 1782, comme l'autre idole de l'opéra napolitain. Alternant lui aussi les compositions *buffe* et *serie*, il a également connu la gloire en Russie (1789-1792) et à Vienne où il a créé son chef-d'œuvre *Il Matrimonio Segreto* (1792)⁵⁶. Encensés avec Niccolò Piccinni (1728-1800), comme les maîtres de l'art lyrique italien, célébrés par la monarchie, ils ont pourtant choisi la République, ce que le roi et la reine ne leur pardonneront pas. D'autant moins qu'ils n'ont pas seulement mis leur talent au service des valeurs jacobines, ils ont été honorés par la République. Le Gouvernement Provisoire a pris acte de leur allégeance républicaine, en les nommant dès le 9 ventôse (27 février 1799) membres de la quatrième classe « Art et belles Lettres » du nouvel Institut National de la République Napolitaine créé par Championnet par une loi du 26 piovoso anno VII, 14 février 1799⁵⁷ : « Le Général en chef considérant combien il est important de donner une activité nouvelle aux sciences, aux arts et aux lettres dans un pays où leur essor a été longtemps arrêté par l'oppression du despotisme » chargeait la noble assemblée et ses quatre sections de « s'occuper de tout ce qui peut encourager les talents, ranimer l'Agriculture, le Commerce et les Arts ; et [d']exciter les découvertes utiles, et méditer sur l'éducation Républicaine, sur l'Instruction Publique et sur tous les avantages que le génie et la sagesse peuvent faire sortir de la révolution pour le bonheur du Peuple Napolitain »⁵⁸. L'ancien *Maestro della Cappella Reale*, Giovanni Paisiello, est également honoré du titre de *Maestro del Governo Nazionale*.

- 23 Ces grands noms de l'opéra napolitain qui engagent leur talent dans la célébration des valeurs républicaines, ne doivent pas jeter dans l'ombre la part que des artistes plus modestes ont pu prendre dans la Révolution. Ce ne sont pas leurs œuvres qui en témoignent, qu'ils n'aient pas eu le temps de les composer ou qu'ils soient morts trop tôt, mais bien la répression dont ils ont été victimes, une fois Ferdinand IV rétabli sur le trône. Les archives des conservatoires mises à jour et étudiées sous cet angle par Salvatore Di Giacomo⁵⁹, au début du XX^e siècle, nous renseignent par exemple sur l'identité de jeunes musiciens, encore élèves dans l'une ou l'autre des institutions musicales napolitaines, qui ont vu leur carrière et parfois leur vie brisées par leur condamnation en tant que *reo di Stato*. Une lettre du 19 juillet 1799, envoyée par Carlo Fiorillo, Vice-Recteur du Conservatoire de la Pietà dei Turchini, à Andra Mamana, Comptable et Secrétaire de l'institution, signale le renvoi de 3 *convittori* et de 9 *alunni* de l'établissement suite à leur arrestation comme *reo di Stato*, preuve de la rapidité avec laquelle la répression de la Giunta di Stato s'est déployée. Ils ont été interpellés au sein même du conservatoire, sauf Donato Altoballo, ancien *convittore*, qui « durant le Gouvernement républicain a quitté le Conservatoire Royal et a été pris les armes à la main », et Gaetano Terraciano, « emprisonné lors de la reddition du Castelnuovo ». Selon S. Di Giacomo, un certain nombre d'entre eux, Ercole Paganini, Nicola Leone, Paolo Grimaldi, et Gaetano Granata, avaient même créé un comité révolutionnaire. Parmi eux, seul Ercole Paganini (1770-1828) qui émigre à Milan après sa libération est parvenu à vivre de sa musique, mais une musique expurgée de tout contenu politique, comme en témoignent ses compositions lombardes *La Compagnia di Messico* (1808) et *Le rivali generose* (1809). Notons également, à la suite de Di Giacomo, que 3 élèves sur les 26 que compte le Conservatorio di Loreto ont rejoint le camp républicain : Stefano Pavese, Appiano Appiani et Domenico Campagnucci, tous les trois élèves depuis 1797, ont été arrêtés sur ordre de la Giunta di Stato respectivement les 18 et 19 juin, et le 28 juillet 1799. Il est difficile d'en savoir plus sur le sort de ces jeunes musiciens et sur leurs

motivations politiques ; dans la mesure où aucun d'entre eux n'apparaît sur la liste des *giustiziati*, ces quelques cent vingt jacobins exécutés lors de la répression, on peut supposer que les élèves emprisonnés en tant que *rei di Stato* durant l'été 1799 ont recouvré leur liberté, au plus tard, en mai 1800, en application du décret d'amnistie du 23 avril 1800. Plus généralement, nous manquons d'informations sur le fonctionnement des conservatoires durant la période révolutionnaire. Sans doute, les Recteurs ont-ils fait en sorte de ne pas se compromettre ni de compromettre l'institution, en ne manifestant pas explicitement leur lien passé avec l'Ancien Régime aux comités de vigilance placés sous l'autorité de Championnet. C'est peut-être simplement la prudence qui les pousse, ainsi que leurs subordonnés en charge de l'administration ou de la formation musicale et religieuse, à faire usage du nouveau lexique républicain dans les registres ⁶⁰. Chacun se fait citoyen, par exemple « il cittadino vice rettore don Carlo Fiorino ». La reprise en main des conservatoires par les autorités monarchiques ne sanctionne pas seulement un milieu particulièrement jacobin (encore faudrait-il introduire des nuances générationnelles) ; elle concrétise l'ardeur royale à réinvestir rapidement ces institutions musicales qui, par leur régulière participation aux cérémonies du pouvoir, politique ou religieux, étaient liées aux Bourbons.

24 L'exaltation et le sentiment d'appartenance à une communauté soudée autour des valeurs jacobines ainsi honorées étaient sans doute un rempart imaginaire dressé face à la réalité politique et militaire de plus en plus défavorable aux révolutionnaires napolitains. Cela est d'autant plus manifeste au début du mois de juin. Alors que Nelson bloque depuis quinze jours le golfe de Naples et que Ruffo a atteint Avellino, les fausses nouvelles de victoires françaises et le mirage de l'arrivée prochaine d'une flotte franco-espagnole en renfort ne font plus qu'illusion. Pour faire face à cette situation de plus en plus désespérée, il reste l'excitation, la cohésion et l'espoir suscités dans la nuit du 1er au 2 juin par la combinaison de tous les genres de fêtes et cérémonies collectives possibles : l'illumination de toute la ville malgré le coût que cela représente, le bal (*fiesta di ballo*) organisé au Teatro Nazionale (ancien Teatro di San Carlo), la représentation de *Timelone* au Teatro Patriotico (ancien Teatro del Fondo) précédée d'une cantate au titre providentiel, *Il Vero Patriotismo*, et aussi la ferveur d'un *Te Deum* à l'église San Lorenzo en guise de prière pour la victoire française en Italie ⁶¹.

25 La République, repliée dans la seule capitale, rend les armes le 21 juin 1799. Refusant la politique modérée proposée par le cardinal Ruffo et dénonçant les conditions de la capitulation, la monarchie célèbre sa restauration par une violente répression qui frappera le cœur intellectuel et culturel de Naples.

Répression, restauration, rappel à l'ordre La revanche en chantant

26 Ferdinand IV a rejoint le « Foudroyant » dans le golfe de Naples le 10 juillet. Bien que le souverain refuse de débarquer, son « retour » est solennisé et célébré par une cantate donnée le 22 juillet au Teatro di San Carlo, intitulée *Il disinganno* (« La désillusion »), mise en musique par Giacomo Tritto, primo maestro du Conservatorio della Pietà dei Turchini, sur un texte de Giuseppe Maria Diodati. Le journal de C. De Nicola daté du 23 juillet 1799 nous apprend que « la serenata dédiée à Sa Majesté a remporté un très grand succès. La cantate évoquait l'entrée de l'Armée Royale et l'arrivée de Sa Majesté, à travers un dialogue dramatique entre Parthénope et Sebeto, les vers sont de Diodati, la musique de Tritto » ⁶². La cantate par elle-même, son argument, le lieu même de la représentation montrent que très rapidement le pouvoir monarchique a voulu reprendre symboliquement possession de l'espace public qui était intrinsèquement lié à

l'histoire de la monarchie et à l'expression de son prestige. N'oublions pas que cette mise en scène de la figure royale se déroule en l'absence du roi, resté à bord du « Foudroyant » de l'amiral Nelson. Et c'est justement cette absence qui renforce le sens de la ritualité politique dans laquelle s'inscrit la célébration lyrique. En soi, elle vise à refermer la parenthèse républicaine : en réaffirmant l'éternité du prestige des Bourbons et la permanence des valeurs dynastiques, elle conjure le vide de sens qu'incarne pour Ferdinand IV l'épisode républicain. C'est seulement après ce long travail d'amnésie qui rompt avec la frénésie remémoratrice révolutionnaire, que le roi pourra physiquement retrouver la capitale purifiée de son royaume.

27 Ce réinvestissement politique et rituel est appuyé par le choix d'un genre musical qui est traditionnellement lié à l'exaltation de la figure royale depuis le début du règne de Charles III. À l'occasion des grands événements concernant l'intimité du souverain et sa famille — anniversaires, fêtes, naissances, mariages —, il y avait en effet une soirée de gala au Teatro di San Carlo, elle s'ouvrait par une cantate composée pour l'occasion, qui déclinait les vertus de la dynastie et de son gouvernement, et liait le bonheur de Naples et des douze provinces méridionales aux qualités du monarque. La cantate du 22 juillet se veut aussi une exaltation de la supériorité musicale de Naples sur les autres centres lyriques européens : la dédicace du livret⁶³ célèbre la place acquise par la ville dans la géographie musicale durant le XVIII^e siècle, en la replaçant dans l'histoire générale des arts ; si tous les arts, exceptée la musique, atteignirent, à la Renaissance, leur degré de perfection, c'est bien « parce qu'il revenait à notre siècle et à notre patrie si chanceuse de conduire cette science sublime à ce même apogée ». S'ensuit la liste des musiciens locaux ayant contribué à cette œuvre suprême : Durante, « le plus grand de tous », Leo, Vinci, Porpora, Hasse et Jommelli. Il manque à cette liste élogieuse, et *pour cause*, les noms de Piccinni, Cimarosa et Paisiello : la politique monarchique se glisse au cœur du discours sur la musique et exclut les traîtres et les peu fidèles.

28 Plus modestement, mais sans doute dans le but de s'attirer la bienveillance du souverain rétabli, l'impresario di Nuovo propose également durant l'été 1799 une cantate, *La vera felicità*, composée par Valentino Fioravanti, alors maestro au Conservatorio della Pietà dei Turchini. Le titre suffit à évoquer l'éloge proclamé au souverain et l'allégresse provoquée par son retour puisque c'est de lui seul que dépend la félicité retrouvée du royaume. Il est significatif que ces flatteries soient mises en musique par des *maestri* du principal conservatoire de la ville ; l'institution qui a vu nombre de ses élèves rejoindre le camp jacobin ne cherche-t-elle pas à s'assurer, au plus vite, la clémence royale, en vantant les mérites de la monarchie et la gloire de Ferdinand IV ? C'est une hypothèse d'autant plus envisageable que la répression s'avère particulièrement sévère et ne cherche à épargner personne. Ces cantates, comme les multiples processions qui à partir du mois de juillet rendent grâce à Saint Antoine de Padoue, protecteur de l'armée sanfediste, ne suffisent pas à masquer l'ampleur et la brutalité de la reprise en main.

Une épuration

29 La répression, on l'a dit plus haut, est confiée à deux cours, la Giunta Militare pour les militaires, et la Giunta di Stato pour les civils soupçonnés de trahison. C'est donc du ressort de celle-ci que dépend le sort des artistes, musiciens, chanteurs, *impresari* ayant frayed avec les républicains ; il n'a pas été possible d'estimer leur nombre mais il est certain qu'ils n'échappent pas au sort commun, la plupart sont arrêtés durant l'été 1799. Les condamnations évoquées plus haut frappant les élèves jacobins des

conservatoires témoignent de la rapidité de l'action répressive qui s'abat sur tous les milieux culturels, les théâtres, les conservatoires, l'université, les académies... Naturellement, les plus célèbres et les plus compromis sont immédiatement visés, surtout s'ils avaient auparavant servi la monarchie : c'est le cas de Cimarosa et de Paisiello dont les cantates et les *opere serie* avaient été programmées de multiples fois au Teatro di San Carlo. Quand les troupes de Ruffo entrent dans Naples, le premier se cache plusieurs jours sous la scène du Teatro Nuovo en compagnie de Nicolas Lablache, et du danseur Dupont ⁶⁴. Mais l'auteur de la musique de *Inno alla libertà* est bientôt arrêté et jeté en prison. Il croupit près de 4 mois dans une geôle de Castel Nuovo. Il est finalement grâcié, peut-être sur l'intervention de la Russe Vera Kitine ; jugeant plus prudent de s'expatrier, il se réfugie à Venise où il meurt, sans doute pas empoisonné sur ordre de Marie-Caroline comme le veut la légende ⁶⁵. Notons que pour faire taire les rumeurs autour de la mort du compositeur, le gouvernement bourbon s'empresse de publier un certificat du médecin de la cour, affirmant que « c'est une tumeur au bas-ventre qui a fait entrer le Maître dans le Repos Éternel ». Cimarosa a donc payé cher son aventure républicaine ; cela dit, sa musique échappe rapidement à la *damnatio memoriae* puisque l'un de ses grands succès, *Gli Orazi e gli Curiazi* connaît de nouveau les honneurs du San Carlo en novembre 1804. Giovanni Paisiello tombe lui aussi en disgrâce, coupable en particulier d'avoir écrit la musique de l'un des deux hymnes chantés lors de la fête républicaine des drapeaux (19 mai 1799), d'avoir accepté sa nomination en tant que directeur de la musique nationale de la République (« Maestro del Governo Nazionale ») et d'avoir hébergé dans sa propre maison Macdonald ⁶⁶. Il échappe à l'emprisonnement, mais est désormais jugé indigne de retrouver son titre de « maestro compositore ». Quant à l'autre grand nom de l'art lyrique napolitain, Niccolò Piccinni (1728-1800), qui rentre de Paris en 1792 après un séjour de seize ans, il ne fut pas non plus épargné par les tumultes révolutionnaires de la fin du siècle. À Naples, il est exposé à l'hostilité de la cour qui lui reproche d'avoir marié sa fille à un Français soupçonné de jacobinisme, François Pradez-Prestreau. Ses musiques finissent par être sifflées au point qu'il est contraint par Acton à se retirer et à se cloîtrer. Il confie dans une lettre à Ginguéné, parue dans la *Décade Philosophique*, sa tristesse : « Et ce qui est terrible, on a choisi pour prison ma maison même, sans que je puisse plus voir qui que ce soit ». Il prend le prétexte de se rendre à Venise pour s'enfuir de sa « prison » napolitaine. Accueilli de nouveau en 1798 par la France qui le nomme Inspecteur de l'enseignement du Conservatoire, il meurt finalement à Passy en mai 1800.

- 30 Les artistes moins célèbres, tombés en disgrâce, mais dont la ferveur républicaine a été modérée, ne désespèrent pas de retrouver à Naples un engagement : ils sollicitent en ce sens la clémence royale, usant de tous les moyens rhétoriques pour justifier leur conduite passée et rejeter l'accusation de trahison ⁶⁷. Les efforts déployés par Giovanni Paisiello pour être réhabilité et retrouver sa charge de « Maestro di Cappella Reale e Compositore di Corte » nous éclairent particulièrement sur ces tentatives de justification *a posteriori* ⁶⁸. Il envoie une première lettre ⁶⁹ au marchese del Vasto, *maggiordomo di Corte*, qui reste lettre morte. Il en rédige donc une seconde, datée du 28 août 1799 ⁷⁰ ; il y reprend point par point tout ce qui peut lui être reproché. Il explique qu'il n'a pas pu suivre la famille royale à Palerme car sa femme était très souffrante, que c'est contraint et forcé qu'il a dû héberger des officiers français et Macdonald, qu'il a lui-même eu à subir des taxations exorbitantes, qu'il a d'abord refusé le titre de « Maestro del Governo Nazionale » avant de tenter de s'enfuir... Pour appuyer sa demande, il multiplie les formules négatives pour évoquer la République Napolitaine : il

parle de l'*infame governo napoletano, de la passata anarchia...* Habilement, il invoque saint Antoine sous la protection duquel les armées sanfedistes de Ruffo s'étaient placées et à qui le 1er août il a dédié un *Te Deum* chanté à l'église S. Lorenzo (il avait obtenu une grâce exceptionnelle pour pouvoir le diriger). Mais force est de constater que sa défense se tait sur le plus répréhensible, aux yeux du roi : la composition de la musique de l'hymne républicain entonné lors de la fête du 19 mai 1799. Malgré ses efforts et de nouvelles suppliques, Paisiello n'est pas réhabilité avant juillet 1801, comme le révèle un document du 7 juillet 1801 de la Deputazione e Soprintendenza de' Teatri ⁷¹ : « Sa Majesté à qui ont été soumises les nouvelles requêtes de Giovanni Paisiello a bien voulu le rétablir dans sa charge de Maître de Chapelle et Compositeur de Cour, avec les rémunérations afférentes ». Le compositeur ne revient véritablement en grâce qu'après un séjour expiatoire de plus de deux ans en France ⁷² et c'est bien la représentation de son *Andromaca* en janvier 1804 au Teatro di San Carlo, choisie pour célébrer l'anniversaire du roi, qui témoigne de son honorabilité retrouvée. Il côtoie à cette occasion, un autre repentini réhabilité, le scénographe Domenico Chelli, mais celui-ci avait retrouvé beaucoup plus vite la ferveur royale : il a récupéré, dès le milieu de la saison 1802-1803 (⁷³), son poste de « architetto e pittore del Real Teatro di San Carlo », occupé entre temps par Renato Gioia. Mais dans son cas, le pardon royal est incomplet, comme s'il fallait laisser une tache rappelant la faute passée : un document officiel en date du 1er juillet 1802 confirme que « Sa Majesté a bien voulu daigner rétablir Domenico Chelli dans sa charge d'architecte et peintre du Théâtre Royal San Carlo, mais il est exclu que lui soit confié, comme c'était le cas auparavant, le moindre travail dans les Appartements Royaux ou dans les manufactures ou dans le cadre de l'organisation des festivités publiques de la ville » ⁷⁴.

- 31 Les exemples de Giovanni Paisiello et de Domenico Chelli montrent bien que le traumatisme de la révolution continue de hanter la politique théâtrale de Ferdinand IV, au-delà du décret d'amnistie d'avril 1800. C'est seulement après le retour effectif du roi à Naples le 27 juin 1802, puis celui de la reine Marie-Caroline le 17 août, que les spectacles et les festivités publiques connaissent un nouveau souffle et que la vie théâtrale se normalise. À cette occasion, les célébrations renouent avec les traditions cérémonielles de « l'avant 1799 » : les théâtres s'insèrent de nouveau dans le programme des réjouissances. Après le San Carlo et *La reggia del destino* (D. Tritto), le 21 novembre 1802, ce sont toutes les autres scènes qui honorent la figure royale par une cantate ⁷⁵.
- 32 Finalement, au-delà des cas les plus tragiques, l'épuration n'a rien de fatal pour la vie théâtrale napolitaine. Or, on l'a vu, le pouvoir royal n'a pas cherché à épargner les artistes, loin de là. On peut d'ailleurs se demander s'il ne s'agit pas d'un invariant de toute épuration politique que de viser en priorité ceux qui ont exprimé plus que pratiqué le régime et l'idéologie que la répression cherche à anéantir. Le bilan de la répression qui les a visés manifeste donc moins la modération des autorités que la force d'un groupe social dont la cohésion et l'autonomisation par rapport à la monarchie ne cessent de se renforcer au cours du XVIII^e siècle. Comme en témoignent les requêtes des *impresari* taisant les noms les plus compromis et minorant les petites « trahisons » des autres, les gens du spectacle, unis par les mêmes intérêts et par des réseaux de connaissance, ont fait corps. Et c'est cette même cohésion qui leur a permis de faire face au renforcement du contrôle que les autorités royales ont choisi d'exercer sur les théâtres après la phase aiguë de la répression.

Une surveillance accrue

- 33 Les arrestations, qui s'inscrivent dans une "chasse aux sorcières" bien réelle, ne constituent qu'une des facettes de la reprise en main qui frappe la vie théâtrale : ses implications ne se lisent pas uniquement qu'à très court terme, elles ont des effets jusqu'à la publication du décret d'amnistie du 23 avril 1800, car au-delà des arrestations individuelles, la remise au pas politique passe par la fermeture de tous les lieux de spectacle. Les *impresari* ne sont autorisés à reprendre leur activité, qu'une fois apportée la preuve de la *buona condotta durante la passata anarchia* de la compagnie qu'ils s'approprient à engager et si leur répertoire respecte les valeurs de la monarchie restaurée. Ces vérifications passent par la collaboration étroite entre le services de la Giunta di Stato, les services de police et Francesco Spinelli di Scalea qui prend en charge les anciennes fonctions de la Deputazione de Teatri, avant qu'elle ne soit rétablie ⁷⁶. Les procédures administratives sont les suivantes : l'*impresario* sollicite auprès de la Giunta di Stato l'autorisation de rouvrir son théâtre, il soumet la liste des artistes qu'il entend engager et le répertoire envisagé ; la requête est ensuite examinée à la lumière des résultats de l'enquête menée conjointement par la police et la Giunta di Stato. Quelques documents conservés à l'Archivio di Stato di Napoli nous renseignent sur ces investigations. Les autorités déterminent si le théâtre a été ouvert pendant la période jacobine et si oui, dans quelle mesure il a favorisé par sa programmation et sa participation aux festivités révolutionnaires, la diffusion des idées républicaines : le théâtre a-t-il gardé ses portes ouvertes pendant les six mois qu'a duré la République ? Y a-t-on vu flotter constamment le drapeau républicain ? Le répertoire a-t-il servi de caisse de résonance à la cause républicaine ? L'*impresario* lui-même et les artistes proposés ont-ils été des partisans actifs de la révolution ?
- 34 Suivons par exemple les requêtes des *impresari* du Teatro Nuovo et du San Carlino, Antonio Albani pour le premier, Salvatore Tomei et Pietro di Roma ⁷⁷ pour le second. Elles ont été déposées auprès de la Deputazione dei Teatri qui, en collaboration avec la Giunta di Stato et les services de police, les a ensuite examinées. Le Segretario di Stato dresse à l'issue de l'enquête un bilan grâce auquel il est possible de mieux appréhender la nature des investigations ⁷⁸. Concernant d'abord la programmation des deux théâtres qui n'avaient pas interrompu leur activité, il est seulement relevé que le « réviseur » jacobin, Logoteta, a « républicanisé » les titres des pièces en prose proposées au Teatro Nuovo : *Il Langravio di Turingia et L'uomo condannato prima di nascere*, sous les nouveaux titres *La Giustizia Democratica* et *L'Amore della Libertà*, semblaient plus conformes à l'idéologie révolutionnaire. Par ailleurs, durant le carnaval, les représentations de la comédie, *Il Viaggiatore Ridicolo*, furent accompagnées par un Hymne patriotique, composé par Domenico Piccinni ; celui-ci fut entonné par quasiment tous les chanteurs de la compagnie lyrique se produisant au Nuovo. Le Segretario di Stato n'oublie pas non plus de mentionner les dommages subis par les Loges Royales, occupées pendant la République par les Français : le revêtement vert y a été arraché et on les a ornées de drapeaux tricolores (français ou napolitains, cela n'est pas précisé). Contrairement à ce qu'avancait Antonio Albani dans sa requête du 25 août 1799, assurant qu'« il avait fermé son théâtre pour ne pas se compromettre avec l'infâme et séditieux Gouvernement Républicain, désormais abattu, alors que cette inactivité entraînait pour lui un manque de rentrées financières considérables » ⁷⁹, l'enquête prouve le maintien d'une certaine programmation et la présence des Français dans l'établissement. C'est ensuite la « conduite des individus affiliés aux théâtres » (*la condotta degli individui adetti ai teatri*) qui est passée au crible, à la lumière des informations et des témoignages

recueillis par la Giunta di Stato et le Direttore della Polizia. Dans le cas du San Carlino, les députés ne trouvent «rien à redire sauf peut-être au sujet de l'impresario [du San Carlino], le notaire Pietro di Roma, qui a servi comme sous-officier dans la Garde Civique. Cependant il n'a participé à aucune expédition, et même, lors de l'entrée victorieuse de Armées Royales dans cette capitale, il s'est caché chez lui et n'en est sorti qu'après avoir eu l'assurance de leur prise de contrôle de la ville »⁸⁰. La composition de la compagnie lyrique du Nuovo fait ensuite l'objet de tous les soins. L'impresario Albani est mis hors de cause, ce sont bien ses associés, Giuseppe Langhezza et Luigi Mangierna, qui ont décidé de mettre en scène *l'Inno Patriotico* : « la conduite d'Albani a toujours été irréprochable, il ne s'est pas impliqué dans la République des Idées, et a ainsi montré son attachement à Votre Couronne Royale ». Quant aux artistes, l'enquête relève que ceux qui ont chanté le fameux hymne, par exemple Angelina Albertini, l'ont fait à contrecœur (*con sommo suo dispiacere*) ; Antonio Chis et Vincenzo Fede se seraient mutuellement confié leur espoir de voir le triomphe des Armées Royales, ce qui semble suffire pour les absoudre... Bref, qu'il n'y ait pas de témoignages défavorables ou que les délits imputés soient considérés comme mineurs, la Giunta di Stato juge que « Votre Majesté peut concéder aux requérants la grâce de rouvrir leurs théâtres, le San Carlino et le Nuovo », mais elle décide de poursuivre son enquête à l'encontre de Pietro di Roma, des associés d'Antonio Albani, de Domenico Piccinni qui a composé l'hymne républicain, et Giuseppe d'Elia qui en a écrit les vers. Malheureusement, il n'a pas été possible de suivre davantage ces affaires et d'en connaître l'issue. On peut seulement en déduire que le Teatro Nuovo et le San Carlino ont repris leurs programmations respectives dès les derniers mois de 1799 et que leurs compagnie n'ont été amputées que des membres dont la compromission était manifeste et concrètement établie. Notons que ces enquêtes de moralité se poursuivent jusqu'au décret d'amnistie du 23 avril 1800⁸¹.

- 35 Ces exemples montrent la diversité des critères dont dépend le verdict final. Généralement, on le voit, il autorise la réouverture du théâtre : les *impresari* ne cherchant pas à s'attirer les foudres royales, ils évitent de soumettre le nom d'artistes qui soupçonnés de jacobinisme n'auraient pas encore été arrêtés. En outre, ils s'efforcent dans leur requête officielle de rassembler et souligner toutes les preuves de leur loyauté à l'égard de la famille royale, et leur aversion pour le régime républicain. La requête de Nicola Ricciardi, impresario du Teatro dei Fiorentini en constitue une bonne illustration : à l'examen des documents rassemblés par la Giunta di Stato, la Deputazione de Teatri lui accorde la réouverture de son établissement le 19 octobre 1799⁸², puisque la « Junte d'Etat n'a pas pu faire la preuve d'actes de trahison » commis par les artistes qu'il entend engager. L'impresario a fait en sorte de s'attirer la mansuétude de l'administration, en annonçant qu'il comptait programmer en premier lieu une cantate, *La Felicità Inaspettata*, accompagnée d'un ballet, « pour fêter le retour heureux des glorieuses Armées Royales de Votre Majesté ». Il n'est pas le seul à savoir user de la flatterie pour obtenir un avis favorable : les *impresari* rivalisent de formules élogieuses adressées à Ferdinand IV et sa famille, dont l'efficacité rhétorique est renforcée par la ferme condamnation de la République. Ils se réjouissent que « l'infâme et séditeuse république » (*l'infame sedicente repubblica*), « le Gouvernement Républicain séditeux et sacrilège » (*il sedicente e sacrilegio Governo Repubblicano*), « l'anarchie révolue » (*la passata anarchia*)⁸³ aient été défaits par le souverain dont le gouvernement, placé sous la protection divine, vaut promesse de félicité retrouvée pour tout le Royaume.

- 36 Dans le cadre de la reprise en main et de la réouverture de la vie théâtrale, le pouvoir royal accorde une attention particulière au Teatro di San Carlo. Comment aurait-il pu en être autrement alors qu'il incarnait le prestige et la munificence des Bourbons et le rayonnement du royaume ? Par conséquent, le Real Teatro n'échappe pas à la mise au pas politique, l'impresario Onorato Balsamo est arrêté et condamné par la Giunta di Stato, pour « materie di Stato » (crime d'État) ⁸⁴. Conséquence de ce renvoi, il faut chercher un nouvel impresario, le marché public est ouvert en novembre 1799. Mais les tensions politiques et les incertitudes financières qu'elles entraînent ne favorisent pas les candidatures fiables. La nouvelle gestion du théâtre est finalement confiée en avril 1801 à Lorenzo D'Amico ; il doit soumettre à examen, comme tous les autres entrepreneurs de spectacle, la liste des professionnels qu'il compte engager. Le cas de Domenico Chelli (1746-1820), « architetto e pittore » du Théâtre depuis la saison 1782-1783 confirme également la réalité de la « purge » ⁸⁵ exercée. Il est suspendu de ses fonctions durant l'automne 1799 et remplacé par Raimondo Gioia dont le nom apparaît dans la programmation à partir du 13 août 1800, pour la première de *Ginevra ed Ariodante*.
- 37 En matière de surveillance politique et policière, le Théâtre tombe sous l'application des règles communes. La répression y est peut-être même plus forte et plus durable qu'ailleurs : la mésaventure de Domenico Chelli montre bien qu'elle n'épargne surtout pas les noms qui ont servi longtemps la monarchie et qui ont été privilégiés par la famille royale ; leur moindre compromission auprès du régime républicain est qualifiée de trahison. Comment le roi pouvait-il, par exemple, pardonner à Domenico Chelli la moindre accointance avec les jacobins, lui qui avait été en charge de toutes les festivités publiques et des cérémonies royales depuis 1782, qui avait eu l'honneur de redécorer les résidences royales (1788) et de restaurer le Teatro di San Carlo (1797) ? Cette sévérité à l'encontre des plus célèbres est sans doute destinée à faire exemple auprès des artistes plus modestes, elle est aussi la marque du traumatisme intime que ressent la cour.
- 38 Au-delà des exclusions personnelles, le Teatro di San Carlo, en tant qu'édifice, est l'objet de tous les soins, car il doit rapidement redevenir l'emblème glorieux des Bourbons : il faut en ôter toutes les traces ou « dégâts » liés à la période révolutionnaire. C'est l'objet d'une note de l'architecte Vanvitelli, établie en août 1799 ⁸⁶ : il y fait, à la demande du Maggiordomo Governatore, le bilan des « tous les dommages constatés dans le Teatro di San Carlo » et évalue le coût des réparations nécessaires pour lui rendre son lustre. En réalité, les *guasti ritrovati* estimés à 200 ducats sont minimes au regard du choc psychologique que doit éprouver le roi, se souvenant que sa Loge Royale a été « souillée » par les républicains, et ses armoiries détruites. Il manque quelques coussins, des plaques de décoration murale, des repose-pieds, il faut changer les serrures des loges réservées aux chanteurs et aux danseurs et remplacer certains chambranles ; une réfection du plateau abîmé par les spectacles de cavalerie organisés par les républicains semble également s'imposer. Il n'y a donc que peu de dégâts : l'inquiétude de l'administration royale se fait l'écho du topos du vandalisme révolutionnaire, prisé par les diverses restaurations qui ont mis fin aux parenthèses républicaines. Les propositions de Vanvitelli reçoivent un écho favorable dès le 11 septembre 1799. Peut-être le roi souhaitait-il à l'origine assurer la réouverture du Théâtre Royal pour le mois de novembre, à l'occasion de l'anniversaire de son père Charles, qui avait édifié le bâtiment et lui avait donné son nom ? Le choix d'un tel

calendrier aurait signifié de belle manière le triomphe de la restauration mais compte tenu des difficultés qu'a eues la Deputazione de Teatri à recruter un nouvel impresario, après l'arrestation de Balsamo, le San Carlo n'a rouvert ses portes que durant l'été 1800, et n'a proposé que deux œuvres mineures entre juillet 1800 et avril 1801, au lieu des quatre prévues dans le cadre d'une saison habituelle s'étalant de mai à avril. La situation se normalise durant la saison 1801-1802 : les quatre spectacles programmés sont plus dignes du passé prestigieux du Teatro di San Carlo ; l'obscur *Maestro di conservatorio*, Luigi Capotorti, qui avait connu, durant l'année 1800, un honneur inespéré avec la représentation sur les scènes du Teatro di San Carlo d'une de ses créations⁸⁷ est rejeté dans l'ombre par des compositeurs de renom, Andreozzi, Nasolini, Zingarelli et Fioravanti.

- 39 La Révolution napolitaine a tenté d'inverser les pratiques sociales et politiques, mais elle n'a en rien aboli le lien établi entre théâtre et politique qui, au contraire, sort renforcé de l'aventure républicaine et de sa répression. L'oscillation constante de l'épuration monarchique, passant de la brutalité à la rémission, et *vice-versa*, en dévoile bien l'ambivalence : le théâtre s'impose comme enjeu politique, alors que le monde théâtral est, lui, en cours d'autonomisation sociale. Parce qu'elle a été l'occasion pour les artistes de faire corps, la répression qui, pourtant, accentue le contrôle politique exercé sur la culture, a mis en lumière l'émancipation progressive de ce groupe social par rapport au pouvoir royal. Auparavant, la Révolution avait elle aussi servi de révélateur, en mettant à profit, comme la monarchie avant elle, le puissant vivier théâtral et musical dont elle disposait, en lui donnant un nouveau cours. En ce sens, le théâtre en révolution n'est pas un théâtre révolutionné. Pour la réalisation de son projet civique, élaboré sur des structures administratives et artistiques héritées du passé, elle a, entre autres, bénéficié du soutien et du concours des plus célèbres musiciens, Cimarosa et Paisiello. Mais cela ne pouvait suffire pour résister à la progression militaire des sanfédistes, pour combler la faiblesse créée par le départ des troupes françaises, pour faire face à la méfiance voire à l'hostilité de la population.
- 40 Hymnes patriotiques, arbres de la liberté, cocardes, drapeaux républicains, calendrier patriote, fêtes nationales, déboulonnage des statues royales, mise à bas des emblèmes de la monarchie, républicanisation des répertoires... autant de symboles qui témoignent de la volonté jacobine de réorienter les pratiques sociales et de s'approprier le temps et l'espace urbains. Cette offensive s'est déployée en prenant appui sur l'identité napolitaine et sur l'effervescence culturelle de la capitale. Si la République Napolitaine n'a duré que six mois, elle a profondément traumatisé la monarchie ; par leur violence et leur implacable fermeté à l'encontre des patriotes et de ceux qui les ont trahis, les correspondances de Ferdinand IV, de Marie-Caroline ou encore d'Acton témoignent durant et après la révolution de l'ébranlement psychologique et politique provoqué à court et à moyen terme par l'onde républicaine. La force destructrice dont ce dernier était porteur ne pouvait être contenue, au moins temporairement, que par l'instauration d'un véritable *tribunale di sangue*⁸⁸ qui, renonçant à la tradition antique de la *damnatio memoriae*, ravivait, à chaque procès, le souvenir de 1799 pour mieux le condamner et en éradiquer les racines. On en connaît aujourd'hui l'illusoire portée. Le souvenir de la République, la mémoire des patriotes jacobins survivent à la répression et au retour de Ferdinand IV en 1802. Lors du *decennio francese*, Joseph Bonaparte (février 1806-juillet 1808) et Joachim Murat (septembre 1808-mars 1815) sauront célébrer la révolution de 1799, pour s'en proclamer les héritiers. C'est un opéra qui incarne cette filiation revendiquée et l'hommage rendu

aux jacobins sacrifiés : *I Pittagorici*, dont la première a lieu le 19 mars 1808 au Teatro di San Carlo, le jour de la Saint Joseph, en présence du frère de l'empereur⁸⁹. Écrite et mise en musique par deux hérauts de la République, Giovanni Paisiello (son repentir n'était donc pas complètement sincère) et Vincenzo Monti, l'œuvre veut honorer les martyrs napolitains de 1799, à travers l'évocation de la persécution dont ont été victimes les Pythagoriciens ; pour échapper à la tyrannie de Denis de Syracuse, ils choisirent de mourir plutôt que d'être faits prisonniers. Ainsi, comme le souligne V. Monti dans les *Notizie storiche* présentées en tête de son livret, il faut voir « derrière la tragédie antique les événements douloureux qui en 1799 frappèrent dramatiquement le Royaume de Naples en l'amputant des hommes les plus illustres »⁹⁰. En effet, la répression constitue un véritable drame pour la vie culturelle et intellectuelle à Naples, car elle en a frappé les esprits les plus dynamiques. À travers l'élimination physique des hommes, c'est l'idée même de culture, et d'une culture nourrie du pragmatisme des Lumières, qui est condamnée. Vincenzo Cuoco, à peine exilé à Milan après plusieurs mois de prison à Naples, s'en alarme dans son *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana* (1801) : « la nation pourra remplacer les hommes, mais pas la culture ».

NOTES

1.A. DUMAS, *La San Felice*, Paris, rééd. Quarto Gallimard, 1996, voir notamment le chapitre CXL, pp. 1217-1222, où Alexandre Dumas célèbre l'hymne à la Liberté de Vincenzo Monti comme « Marseillaise napolitaine ». Le roman est d'abord paru en feuilleton dans le journal *L'Indipendente* entre 1864 et 1865.

2.S. J. WOOLF, « La rottura rivoluzionaria con il passato (1789-1799) », dans *Storia d'Italia*, vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Turin, Einaudi, 1973, pp. 151-191 ; J. GODECHOT, *La grande Nation : l'expansion révolutionnaire de la France dans le monde de 1789 à 1799*, Paris, Aubier Montaigne, 1983.

3.B. CROCE, « I giacobini napoletani prima del 1799 », dans *La Rivoluzione napoletana del 1799, Biografie, racconti, ricerche*, Naples, Bibliopolis, rééd. 1998-1999, pp. 207-246 ; N. NICCOLINI, « Le origini del giacobinismo napoletano », *Rivista Storica Italiana*, 1939, I, pp. 3-37 ; G. GALASSO, « I giacobini meridionali », *Rivista Storica Italiana*, XCVI-1, 1984, pp. 69-104.

4. Alors que la Cour de Naples vient de reconnaître avec réticence la nomination d'Armand de Mackau comme nouvel ambassadeur de la jeune République française à Naples, l'amiral Latouche-Tréville arrive le 12 décembre 1792 dans le Golfe de Naples, à la tête d'une flotte de guerre qu'il dispose en ligne de bataille. Il assortit cette menace d'un ultimatum auquel Ferdinand IV cède pour éviter la guerre. Latouche-Tréville profite aussi de cette occasion pour nouer des contacts avec les jacobins napolitains et diffuser la propagande révolutionnaire.

5. Le général Championnet (1762-1800) est rappelé à Paris par le Directoire qui l'accuse de désobéissance : il a outrepassé les ordres en poursuivant sa campagne jusqu'à Naples et en soutenant la proclamation de la République Napolitaine. Le général Macdonald le relève à partir du 27 février. Jean A. Étienne Championnet est finalement acquitté par le

Tribunal militaire de Grenoble ; il est ensuite nommé commandant de l'Armée des Alpes à la tête de laquelle il meurt, emporté par une épidémie.

6. Joseph Abrial (1750-1828) est arrivé à Naples à la fin du mois de mars, alors que les relations entre le Directoire et les jacobins napolitains se tendent. Afin de normaliser les rapports avec les patriotes, il réorganise le fonctionnement politique de la République Napolitaine. Après la dissolution du gouvernement provisoire, il instaure par le décret du 13 avril une Commission Législative de 25 membres et une Commission Exécutive de 5 membres, qui dans le respect de la séparation des pouvoirs doivent définir et appliquer la politique jacobine. Il quitte Naples le 8 mai 1799.

7. Sur la Restauration, voir M. MENDELLA, « La prima restaurazione borbonica, 1799-1806 », dans *Storia di Napoli*, Naples, Soc. Ed. Storia di Napoli, 1972, vol. 9, pp. 3-30 ; A.-M. RAO, « La prima restaurazione borbonica », dans *Storia del Mezzogiorno*, Naples, Ed. del Sole, 1986, vol. 4, pp. 542-574.

8. Sur la « furore della repressione », voir A.-M. RAO, « La prima restaurazione borbonica », art. cit., pp. 543-546.

9. Ces documents sont la plupart du temps éparés entre les cartons de l'administration théâtrale, la Deputazione de' Teatri e Spettacoli, ceux du tribunal militaire chargé des causes impliquant des professionnels du spectacle, l'Udienza Generale di Guerra e Casa Reale, et ceux de la Casa Reale qui peuvent receler certaines missives officielles ayant trait au travail de répression mené par la Giunta di Stato.

10. Voir *Omaggio alla Repubblica napoletana del 1799*, *Fonti e ricerche*, Naples, Luciano Editore, 2000 ; *La République napolitaine de 1799, exposition de manuscrits, documents et imprimés*, Catalogue, préface de Giovanni Pugliese Carratelli, Naples, Istituto italiano per gli studi filosofici, 1988 ; N. CORTESE, *Ricerche e documenti sui giacobini e sul 1799 napoletani*, Naples, ex Rassegna Storica Napoletana, 1935.

11. C. DE NICOLA, *Diario napoletano, dicembre 1798-dicembre 1800*, P. Ricci éd., Milan, Giordano Editore, 1963 ; *Carteggio di Maria Carolina, regina delle Due Sicilie, con lady Hamilton, documenti inediti con un sommario storico della reazione borbonica del 1799*, Naples, tip. N. Jovene, 1877 ; *Correspondance inédite de Marie-Caroline, reine de Naples et de Sicile avec le marquis de Gallo (1792-1806)*, Paris, Plon-Nourrit, 1911 ; *La Riconquista del Regno di Napoli nel 1799, lettere del cardinal Ruffo, del re [Ferdinand IV], della regina [Maria Carolina] e del ministro Acton*, (B. Croce dir.), Bari, Laterza, 1943.

12. Bonne vue d'ensemble dans G. ADDEO, « La stampa periodica durante la Repubblica Napoletana del 1799 », *Nuovi Quaderni del Meridione*, n° 61, pp. 1-23 ; *idem*, « La libertà di stampa nella Repubblica napoletana del 1799 », *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XCIV, 1986, pp. 243-294 ; *Il Monitore Napoletano, 1799*, M. Battaglini dir., Naples, Guida, 1974 ; *Napoli 1799 : I giornali giacobini*, M. Battaglini dir., Naples, Libreria Alfredo Borzi, 1988. Les numéros des journaux parus durant la République sont généralement datés en fonction du calendrier républicain, par exemple *Monitore Napoletano*, n° 1, 14 ventoso, anno VII della libertà, anno I della Repubblica napoletana una e indivisibile. Par commodité, on indiquera systématiquement la date correspondante du calendrier julien.

13. Voir les trois articles parus dans *Il Veditore Repubblicano*, réunis sous le titre de « Pensieri al modo di denominare le strade di Napoli », n° 2, 10 germile (30 mars 1799) ; n° 3, 20 germile (9 avril 1799) ; n° 4, 30 germile (19 avril 1799).

14. Nous renvoyons sur ce point aux travaux de Brigitte Marin ; voir notamment « Naples, mythes ou mystification », dans C. VALLAT, B. MARIN, G. BIONDI, *Naples, démythifier la ville*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 11-130.

- 15.M. TRAVERSIER, « La mobilité des acteurs et chanteurs présents dans les théâtres lyriques napolitains sous le règne de Ferdinand IV, 1767-1825 », dans *Voyage et Représentations réciproques*, Turin, CIRVI, 2003 (sous presse).
- 16.F. C. GRECO, *Il Teatro del Re : il San Carlo da Napoli all'Europa*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987 : il inscrit le Teatro di San Carlo dans un « système intégrant sous l'égide royale l'ensemble des théâtres publics » (*sistema integrato dei teatri cittadini*), qu'il qualifie dans son ensemble comme *Teatro del Re*.
- 17.C. DE NICOLA, *Diario napoletano*, lundi 28 janvier 1799, p. 50 : « Ieri al Teatro di S. Carlo si fece il più grande strepito e si grido al alta voce : “viva la libertà, muoia il Tiranno” e con lui si nominarono varii altri soggetti in odio alla Nazione come Acton, Castelcicala ed altri ».
- 18.F. De PHILIPPIS, U. PROTA-GIURLEO, *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, Naples, L'Arte tipografico, 1952, en particulier pp. 126-146 sur le règne de Ferdinand IV.
- 19.Rompant avec les habitudes de son père, Ferdinand IV se rend pour la première fois au Teatro Nuovo en 1776, pour y assister à la représentation d'une *opera buffa*, *L'Arabo Cortese*, mis en musique par Giovanni Paisiello sur un livret de Millilotti. Jusque là, si le roi désirait écouter une œuvre lyrique de ce genre, une représentation exceptionnelle était organisée dans le *teatrino* d'un des palais royaux (Palazzo Reale de Naples, Portici ou Caserta).
- 20.*Monitore Napoletano*, n° 3, 21 piovoso anno VII (samedi 9 février 1799).
- 21.Voir *Proclama del Ministro dell'Interno contenente le istruzioni generali per le Amministrazioni Dipartimentali, Municipalità e Commisarii del Governo, Napoli, il di 6 ventoso (23 febbraio) anno VII della Repubblica*, analysé par L. CONFORTI dans *Napoli nel 1799, critica e documenti inediti*, Naples, D. De Falco e figlio, 1886, réed. E. Anfossi, 1889, p. 297 et p. 308 pour les citations ; *Monitore Napoletano*, n° 12, 22 ventoso anno VII (12 mars 1799); voir également sur la fonction éducatrice confiée au théâtre d'autres actes du gouvernement et proclamations qui reprennent les idées-clefs avancées par Francesco Conforti, dans M. BATTAGLINI, *Atti, leggi, proclami ed altre carte della Repubblica napoletana, 1798-1799*, vol. 3, 1983, I, p. 468 ; III, p. 1568. ; sur le programme éducatif destiné aux plus jeunes, voir le titre X du projet de Constitution élaboré par Mario Pagano, Giuseppe Logoteta et Giuseppe Cestari : l'instruction publique des futurs citoyens relève des pères de famille, des écoles et d'un certain nombre d'instituts nationaux. Le texte du projet constitutionnel, présenté à la fin du mois de mars 1799 par ses auteurs et examiné seulement le 20 mai par la Commission Législative, est reproduit *in extenso* et analysé dans *La costituzione della Repubblica napoletana del 1799, testo originale*, A. FRATTA éd., Naples, Fridericiana editrice universitaria, 1999 ; voir également M. BATTAGLINI, *Mario Pagano e il progetto di costituzione della Repubblica napoletana*, Rome, Archivio Guido Izzi, 1994.
- 22.Cité dans L. CONFORTI, *Napoli nel 1799 ...*, *op.cit.*, p. 308 : « Se vi è un'istruzione per i giovinetti, una vi è ancora per gli adulti, necessaria soprattutto a coloro che sono stati avviliti sotto un lungo despotismo. Essa è appunto l'istruzione che si presenta al cittadino sotto il velo del piacere. Il Teatro, ode si propaga egualmente il vizio e la virtù a misura della direzione che gli si dà, deve formare uno degli oggetto più gelosi della cura e vigilanza delle amministrazioni per non soffrier che il popolo venga da altri sentimenti animato, che da quelli del patriotismo della virtù e della più sana morale ».
- 23.Voir les numéros 3 et 6 du *Monitore Napoletano* (primodi 21 piovoso, samedi 9 février 1799; primodi 1 ventoso, mardi 19 février) qui recommandent en particulier le talent du

chanteur ambulant Sergio Fregano, qui se présente comme l'ami de l'homme et du patriote (« l'amico dell'uomo e del patriota »).

24. Article 299, titre X du *Progetto di Costituzione* (voir note 20).

25. P. VEYNE « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », *Revue Historique*, 621, janvier-mars 2002, pp. 3-30, p. 22 pour la citation.

26. M. OZOUF, « Régénération », dans *Dictionnaire critique de la Révolution française*, F. FURET, M. OZOUF (dir.), Paris, Flammarion, 1988, pp. 821-831, p. 821 et p. 830 pour les citations.

27. ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL (1752-1799), directrice et principale rédactrice du *Monitore Napoletano*, est l'une des grandes figures intellectuelles de la Naples républicaine. D'abord connue sous la monarchie pour ses talents de poétesse, membre de l'Arcadie, elle se rapproche dans les années 1790 des milieux maçonniques puis jacobins, ce qui lui vaut d'être emprisonnée d'octobre 1798 à janvier 1799. Le rôle politique qu'elle joue durant la République, en particulier à travers ses articles, en fait une victime désignée de la répression. Elle est exécutée le 20 août 1799. Voir notamment B. CROCE, « Eleonora De Fonseca Pimentel e il "Monitore Napoletano" », dans *La Rivoluzione...*, *op.cit.*, pp. 25-102.

28. *Monitore Napoletano*, n° 20, settodi 27 germile (mardi 16 avril 1799). Sur les jeux de hasard à Naples, voir *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, F. ASSANTE, D. DE MARCO (dir.), Naples, 1969, vol I, p. 498, et F. STRAZZULLO, *I giochi d'azzardo e il lotto a Napoli, Divagazioni storiche*, Naples, Liguori Editore, 1987.

29. *Monitore Napoletano*, n° 22, quatordi 4 fiorile (mardi 23 avril 1799).

30. La tribune d'Eleonora De Fonseca Pimentel reprend les arguments déjà développés, par exemple, dans la *Gazzetta Nazionale di Liguri*, entre le 17 février et le 17 avril 1798.

31. Voir l'article « Uso del teatro, Napoli 4 germile », dans le numéro du 10 germile (9 avril 1799) ; ces jeux équestres menés par Claudio et Carolina Aurillion ont bénéficié d'une annonce parue à la fin du numéro 12 du *Monitore Napoletano* (duodi 22 ventoso, mardi 12 mars 1799). Compte tenu du ton moralisateur des articles d'Eleonora De Fonseca Pimentel, on peut s'étonner de la parution d'une telle annonce dans son journal, dont la typographie la distingue nettement du reste de la gazette ; sans doute le fut-elle à l'initiative de la compagnie équestre. *Le Monitore Napoletano* ne revient pas dans ses éditions ultérieures sur ce genre de spectacle.

32. « Napoli, che diranno di te le vicine Repubbliche ? Tu mentre devi principiar ad istruirti la mente, peni solo ad allettar la tua vista ? Il tuo teatro Nazionale, il più grande dell'Italia, luogo che debb'esser sacro all'istruzione pubblica, è ora profanato dal fimo dei cavalli ».

33. Sur la définition que donnent les jacobins napolitains et plus généralement italiens à ce concept de régénération, voir D. CANTIMORI, *Utopisiti e riformatori italiani 1794-1874*, Florence, 1943, pp. 3-10 ; M. GALDI, D. CANTIMORI *Giacobini italiani*, Bari, 1956, vol. 1, pp. 223 et suivantes.

34. M. OZOUF, « Régénération », *art. cit.*, p. 824.

35. *Monitore Napoletano*, n° 3, primodi 21 piovoso (samedi 9 février 1799) : « La nostra municipalità [...] vegliando attentamente a tutto cio che può migliorare la pubblica morale, ha incaricato della revisione de'libretti di Teatro il degni nostro Rappresentante Giuseppe Logoteta » ; Giuseppe Logoteta est né le 12 octobre 1758 à Reggio di Calabria ; ses réflexions juridiques et économiques qu'il expose en particulier en 1792 dans son *Nuovo progetto di un Monte frummentario nella città di Reggio*, et sa *Mémoria sulla abolizione delle assise* l'amènent à se lier aux milieux maçons puis jacobins,

ce qui lui vaut d'être emprisonné en 1798 dans la prison de Castel Sant'Elmo ; condamné pour ses activités républicaines, il est exécuté le 28 novembre 1799.

36. La charge de « revisore » existait déjà du temps des Bourbons, elle a été occupée par Luigi Serio entre 1778 et 1795, puis en 1798 par Gianbattista Lorenzi (voir B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Naples, Pierro, 1891, rééd. 1947, p. 264). Plus généralement durant la République Napolitaine, la censure relève du Ministre de l'Intérieur. Pour des exemples de censure littéraire, voir C. DE NICOLA, *Diario...*, *op.cit.*, samedi 4 mai 1799, p. 160, et dimanche 12 mai 1799, p. 172.

37. Voir la synthèse récente de J. BONCOMPAIN, *La Révolution des auteurs. Naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*, Paris, Fayard, 2001, pp. 341-351, 421-431, 456-465, et les actes du colloque international tenu à Vizille les 13-14-15 juin 2002, *Révolution française et Arts de la scène*, à paraître.

38. N. DE NICOLA, *Diario...*, *op.cit.*, p. 75, mercredi 20 février 1799 ; *Monitore Napoletano*, n° 10, quintodi 15 ventoso (mardi 5 mars 1799).

39. Vincenzo Monti, Alfonsine 1754-Milan 1828 ; cet ancien poète de cour de Pie VI, membre de l'Arcadie, est un habitué des palinodies politiques. Il s'affirme d'abord violemment anti-révolutionnaire comme en témoigne sa *Basbillianna* (« In morte di Ugo di Basville ») de 1793, inspirée de l'histoire tragique de Hugo de Basville, fonctionnaire de la République française tué à Rome lors d'une émeute. Par la suite, Monti se rapproche des jacobins lombards (mars 1797), et devient même secrétaire du Directoire de la République Cisalpine (septembre 1798). En tant que « citoyen Monti », il signe les vers de *Inno alla Libertà*, commandé par le gouvernement cisalpin à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Louis XVI (21 janvier 1799). L'audience de l'œuvre dépasse Milan, grâce à une diffusion imprimée assez large ; c'est ce même hymne qui est appelé à devenir la *Carmagnole* parthénopéenne. Plus tard, il se rallie à Bonaparte qu'il a encensé dès 1797 dans son *Promoteo*. Le général devenu empereur en fera l'historiographe du royaume d'Italie (1805).

40. Numéro 10 du *Monitore Napoletano*, quintodi 15 ventoso (mardi 5 mars 1799).

41. Archivio di Stato di Napoli [désormais noté ASN], *Tribunali Antichi*, F 1317, 13r-v, 10 febbraio 1799.

42. Registre N. Prog. 1965, Real Segretaria, Dispacci, anno 1799, Napoli, f. 109, au Grande Archivio di Palermo, cité dans *Aversa a Domenico Cimarosa*, Naples, Giannini, 1905, pp. 124-127. Il ne m'a pas été possible de consulter ce document : j'ignore s'il a été détruit ou s'il est toujours conservé à Palerme.

43. F. PIPERNO, « Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja », dans *Il Teatro di San Carlo*, Naples, Guida, 1987, pp. 61-118, p. 110 pour la citation ; T. R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Rome, Bulzoni, 1988, pp. 9-26, p.10.

44. C'est en tout cas ce que proclame la première page du livret imprimé à cette occasion : « festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ».

45. B. CROCE, *I teatri di Napoli...*, *op.cit.*, p. 272 : « solennizzare l'espulsione dell'ultimo tiranno ».

46. ASN, *Casa Reale Antica*, F 1269 ter, Teatri e feste pubbliche, atti e diverse carte, 1799-1800, f 4.

47. R. CHARTIER, « George Dandin ou le social en représentation », *Annales HSS*, mars-avril 1994, n° 2, pp. 277-309, repris sous le titre « De la fête de cour au public citadin », dans

Culture écrite et société, l'ordre des livres (XVIe-XVIIIe siècles), Paris, Albin Michel, 1996, pp. 155-204, notamment p. 158.

48.M. OZOUF, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976, rééd. Folio, 1988, pp. 342-350.

49. Fin avril, les troupes de Ruffo ont déjà repris toute la Calabre et pénètrent dans les Pouilles. Au même moment (24 avril), Macdonald annonce son départ de Naples. Il justifie sa décision en avançant que l'atmosphère de la capitale a amolli la discipline de ses troupes : l'armée rejoint Caserta, Capoua et Caiazzo. Une garnison française est censée rester aux *castelli Sant'Elmo* et dell'Ovo, alors que les forteresses de Carmine et Castel Nuovo sont confiées à la garde civique. En réalité, Macdonald prépare son départ pour l'Italie du Nord où le Directoire avait davantage besoin de lui, Naples ne représentant pas la manne financière que celui-ci espérait.

50. La proclamation est reproduite en intégralité dans le numéro 8 du 2 fiorile (18 mai 1799) du *Giornale Estemporaneo* : « Bravi cittadini. Siam liberi. La Repubblica è già stabilita sulla base la più solida ; Essa è il prodotto del coraggio, delle virtù e dell'amor della Patria, ch'è stato sempre scolpito ne'nostri cuori ; e che i passati tiranni ciecamente non han fatto che accender sempre colla loro opera per farci senz'avvedersene, perfezionare la grande impresa ».

51. C. DE NICOLA, *Diario...*, op. cit., dimanche 19 mai, pp. 179-180 ; *Monitore Napoletano*, n° 30, sextidi 6 pratile (19 mai 1799), et n°31, sextidi 16 pratile (samedi 25 mai 1799). Pour un exemple antérieur de « festa pel bruciamento delle bandiere vinte », voir *Corriere di Napoli e di Sicilia*, n° 7, 21 ventoso (11 mars 1799).

52. Les scènes théâtrales n'échappent pas à ce rituel lyrique. Voir l'exemple du Teatro Nuovo, mentionné dans ASN, op.cit., f.4. Pour une réflexion sur l'utilisation politique et rituelle des hymnes, voir A. COY, *Die Musik der Französischen Revolution : zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, Munich, Musikverlag Katzbichler, 1978.

53. Pour reprendre le titre du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998, *Le chant, acteur de l'histoire*, J. QUÉNIART (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

54. Il apparaît parfois sous le pseudonyme d'Eugenio Palumbo ou de Cittadino Eugenio. Avocat de formation, il devient le poète de la République Napolitaine. En dehors de *l'Inno* mis en musique par Cimarosa à l'occasion de la *Festa Nazionale* du 19 mai, les patriotes lui doivent, en effet, la plupart de leurs hymnes, en particulier *l'Inno da cantarsi sotto l'albero della libertà* créé lors de la plantation de l'arbre de la liberté sur la place de l'ancien palais royal le 29 janvier, mais aussi le chœur de la chanson « *La Libertà* » dédiée au général Championnet. Condamné par la Giunta di Stato, il est exécuté le 28 novembre 1799.

55. G. DE BLASIS, « Un autografo di Giovanni Paisiello », *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1884, IX, pp. 305-318, p. 306 pour la citation.

56. Pour plus de précisions sur les carrières et les chefs-d'œuvre de Paisiello et Cimarosa, voir les notices qui leur sont consacrées, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, ad indicem.

57. La loi est publiée, en italien et en français, dans le *Giornale patriottico*, 26 ventoso (16 mars 1799).

58. Le décret de nomination paraît dans le *Giornale patriottico*, 26 germile (15 avril 1799).

59. S. DI GIACOMO, *I quattro antichi conservatori musicali di Napoli, 1563-1800*, Milan, Remo-Sandron, 1924-1928, vol. 2, pp. 281-283.

60. Pour une comparaison avec le cas français, voir B. BRÉVAN, *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

- 61.G. ADDEO, « Le *Notizie Officiali*, un ignorato periodico francofilo nel Tramonto della Repubblica napoletana del 1799 » *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1978, pp. 261-278, p. 267 : « nonostante la spiacevole situazione interne, per Napoli ricorsero frequenti le manifestazioni di entusiasmo che culminarono in pubbliche illuminazioni, rappresentazioni teatrali e celebrazioni religiose » ; C. DE NICOLA, *Diario...*, *op.cit.*, pp. 204-205, samedi 1er juin 1799 et p. 207, p. 209., dimanche 2 juin.
- 62.C. DE NICOLA, *Diario...*, *op.cit.*, p. 313, mardi 23 juillet 1799 : « Ieri sera la serenata portata a S.M. riusci vaghissima. La cantata figurava l'ingresso della Regia Armata e l'arrivo di S. M., ed era espressa in dialogo drammatico tra Partenope e Sebeto, poesia di Diodati, musica di Tritto » ; Les deux figures mythologiques évoquées par la cantate incarnent l'identité napolitaine et plus largement campanienne : c'est sur la dépouille de la sirène Parthénopée que Naples aurait été édifiée ; Sebeto, divinité marine, dont le combat avec le feu incarné par Vesuvio aurait donné naissance au golfe de Naples, serait à l'origine de la fertilité de la région. Le nom désigne d'ailleurs un fleuve de la Campanie antique ; S. DI GIACOMO, *I quattro antichi conservatori...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 290.
- 63.Voir l'exemplaire du livret de G. M. Diodati et G. Tritto, conservé à la Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Maiella, Napoli, *Rari 10.3.14*. ; sur le contenu de la dédicace, voir T. R. TOSCANO, *Il rimpianto perduto...*, *op.cit.*, pp. 14-15.
- 64.F. DE FILIPPIS, M. MANGINI, *Il Teatro « Nuovo » di Napoli*, Naples, Berisio editore, 1967.
- 65.F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Naples, V. Morano, 1880-1882, rééd. Sala Bolognese, A Forni, 2002, vol. 2, pp. 387-396.
- 66.G. DE BLASIIS, « Un autografo di Giovanni Paisiello », *art. cit.*, p. 308.
- 67.Sur cette rhétorique littéraire de la supplique au roi et le thème de la rémission, voir N. ZEMON DAVIS, *Pour sauver sa vie. Les récits de pardon au XVIe siècle*, Paris, Seuil, 1987.
- 68.G. DE BLASIIS, « Un autografo di Giovanni Paisiello », *art. cit.*, pp. 305-318.
- 69.Reproduite dans F. FLORIMO, *La scuola musicale...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 269.
- 70.Elle est reproduite par G. DE BLASIIS, dans son article « Un autografo di Giovanni Paisiello », *art. cit.*, pp. 310-317, et fait partie de la collection de manuscrits « Francesco Cangiano » conservée par la Società Napoletana di Storia Patria.
- 71.ASN, *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, F 4, copie e lettere della Soprintendenza, 1801-1803, c. 38, 7 luglio 1801 : « S.M., a cui sono state fatte presenti le nuovi suppliche di D. Giovanni Paisiello ha condisceso a reintegrarlo all'impiego di Maestro di Cappella e Compositore di Corte, con li soldi annessivi ».
- 72.G. DE BLASIIS, « Un autografo di Giovanni Paisiello », *art. cit.*, citation p. 308 : l'auteur précise que Paisiello a été contraint par Ferdinand IV d'accepter l'invitation du premier consul, Napoléon Bonaparte.
- 73.On retrouve Domenico Chelli comme « scenografo del Teatro di San Carlo », dès le 4 novembre 1802, à l'occasion de la première de *Gonzalvo* (musique de G. Tritto). À partir de la saison 1807-1808, il laisse la place à Antonio Niccolini.
- 74.ASN, *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, F 4, registri copie e lettere della Soprintendenza, 1801-1803, c. 69, 1 luglio 1802 : « essendosi S.M. degnata di accordare a D. Domenico Chelli che sia ristabilito nell'impiego che avea di architetto e pittore del Real Teatro di San Carlo, esclusa per altro qualunque ingerenza ne'Reali appartamenti e qualunque commissione ed ingerenza che prima avea sopra le manifatture ed artifici di questa città ».
- 75.*Ibid.*, c. 70 : « volendosi rappresentare ne'diversi teatri di questa Capitale delle cantate per solennizzare il fausto ritorno del Re N.S., ha la M.S. comando che sia

prima eseguita la cantata nel Real Teatro di San Carlo. Lo partecipo di sovrano comando a V.E., acciò la Real Deputazione de' Teatri e Spettacoli ne disponga l'adempimento ».

76.R. DE CESARE, « Cimarosa e la politica », dans *Aversa a Domenico Cimarosa*, Naples, Giannini, 1905, pp. 123-127 : il cite une lettre officielle du 2 novembre 1799 (p. 124) que la Giunta di Stato adresse au roi resté à Palerme ; elle l'informe des enquêtes ou poursuites en cours visant les gens de théâtre qui espèrent obtenir l'autorisation de retravailler. Il s'agit de personnes qui ont pu échapper à la prison, la Giunta ne les ayant pas jugés suffisamment compromis.

77.La requête datée du 25 août 1799 présentée par l'impresario du Teatro Nuovo, Antonio Albani, est conservée à l'Archivio di Stato di Napoli (ASN, *Casa Reale Antica*, F 1269 ter, Teatri e feste pubbliche, atti e diversi carte, 1799-1800, f. 4). Par contre, il n'a pas été possible de retrouver la trace documentaire de la demande déposée par ses homologues du Teatro San Carlino, Salvatore Tomei et Pietro di Roma. Cependant, dans la mesure où les deux affaires ont été examinées conjointement, on dispose de quelques informations sur l'activité de cette salle durant la République Napolitaine.

78.ASN, *Casa Reale Antica*, F 1269 ter, Teatri e feste pubbliche, atti e diversi carte, 1799-1800, f. 4.

79.*Ibid.*, *Casa Reale...*, *op.cit.*, f. 4, supplica di Antonio Albano, 25 agosto 1799 : « per non compromettermi coll'infame abbatuto sedicente Governo repubblicano, ha tenuto inoperosa la sudetta sua Impresa, malgrado che la chiusura ed inazione del Teatro gli recava notabilissimo danno ».

80.*Ibid.*, *Casa Reale...*, *op.cit.*, f. 4 : « [...] senz'avarsi che ridire non escluso il ridetto Impresario notaro Pietro de Roma il quale benchè avesse servito da basso ufficiale nella Truppa Civica pure non andò in veruna spedizione, anzi all'entrata in questa Capitale delle vostre vittoriose armi Reali, ci si nascose in casa e non uscì, se non dopo che si assicurò dello stabilimento della detta armata in questa capitale medesima ».

81.Voir par exemple l'enquête menée en février 1800 sur les artistes que Santo Petroschini, l'impresario du Teatro del Fondo, entend engager pour la fin du carnaval de l'année 1800 (cf. ASN, *op.cit.*, f. 36, 16 gennaio 1800, 5 febbraio 1800). Les représentations sont finalement autorisées, après que 37 témoins, par ailleurs voisins des chanteurs et de l'impresario, eurent assuré que ceux-ci « durant l'anarchie révolue n'avaient jamais fait preuve de convictions républicaines et au contraire, avaient toujours manifesté leur attachement constant à la Monarchie » (« tutti convicini di abitazione hanno uniformemente assicurato che i cennato individui in tempo della passata anarchia non solo non hanno dato il nemeno indizio di nutrir massime repubblicane, anzi hanno sempre estrinsecati sentimenti di costante attacamante alla Monarchia »).

82.*Ibid.*, *Casa Reale...*, *op.cit.*, f. 11.

83.*Ibid.*, respectivement f. 11, f. 4, f. 36.

84.*Ibid.*, *Casa Reale...*, *op. cit.*, f. 18.

85.*Ibid.*, f. 167. Ce document évoque la requête déposée par Raimondo Gioia. Celui-ci postule le 12 avril 1800 au poste de « architetto e pittore del Real Teatro di San Carlo », occupé avant la révolution par Domenico Chelli qui a été « suspendu » de ses fonctions pour s'être mis au service des républicains : « Raimondo Gioia domanda la piazza di architetto e pittore del Teatro di San Carlo che dice di trovarsi vacante per la sospensione di Domenico Chelli ».

86.*Ibid.*, f. 6.

87.F. PIPERNO, « Teatro di stato e teatro di città (...) », *op.cit.*, pp. 110-111.

88. L'expression est de Francesco LOMONACO (1772-1810), dans son *Rapporto al cittadino Carnot : dall'illusione alla denuncia-La rivoluzione napoletana del 1799*, G. G. Libertazzi (éd.), Venosa, Potenza, Osanna Venosa, 1990.

89. F. LIPPMANN « Un opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone : *I Pittagorici* di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello », dans *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, L. BIANCONI, R. BOSSA (dir.), *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, Società Italiana di Musicologia, Florence, Olschki, 1983, pp. 281-306 ; M. F. ROBINSON, « Giovanni Paisiello e la cappella reale di Napoli », dans *Musica e cultura...*, *op.cit.*, pp. 267-280.

90. Voir les « Notizie storiche », que Vincenzo Monti rappelle au début du livret de *I Pittagorici* : « Nello sviluppo dell'azione sotto l'immagine di antichi fatti si sono adombrati i lagrimevoli avvenimenti che colla perdita di molti illustri uomini della Nazione funestarono il Regno di Napoli nell'infelice epoca del 1799. E nella liberazione de'Pittagorici ognuno, io spero, ravviserà i fortunati politici camgiamenti che posteriormente accaduti con esultanza di tutti i buoni, han posto fine alle dolorose vicende di questo regno ».

RÉSUMÉS

Longtemps négligé par l'historiographie, l'épisode de la République napolitaine (23 janvier-19 juin 1799) révèle des enjeux politiques et idéologiques qui dépassent la brièveté de l'événement. On se propose de les mesurer ici à l'aune des pratiques musicales et théâtrales de la métropole méridionale, qui s'impose d'abord comme capitale culturelle. Documents privés, journaux républicains, archives de la répression bourbonienne forment le socle documentaire de cette étude. À Naples comme ailleurs, les Révolutionnaires usent du théâtre comme d'un moyen de régénération de l'esprit public et de promotion d'une véritable culture populaire républicaine. Parallèlement à l'étude institutionnelle du contrôle politique sur les spectacles, on tente de saisir la manière dont un milieu social - celui des artistes - mais aussi un répertoire réagissent à l'événement politique. Au-delà de l'instrumentalisation directe (« une république des hymnes »), c'est à la multiplicité des stratégies individuelles et collectives d'appropriation des lieux et des formes culturelles que l'historien est confronté. La Restauration bourbonienne, qui passe aussi par l'épuration des milieux du spectacle, confirme le lien étroit et polysémique entre théâtre et politique - lien noué au XVIII^e siècle par la monarchie napolitaine, et que la République n'a fait que resserrer.

« Turning the Plebs into a People » : Theatre and Music in Naples in 1799, from the Proclamation of the Neapolitan Republic to the First Restoration. For long neglected by historians, the episode of the Neapolitan Republic (23 January-19 June 1799) reveals political and ideological issues which outlived the brevity of the event. Our aim here is to assess them as reflected in the musical and theatrical practices of Naples which was very much a cultural capital. Private papers, republican news-sheets, records of the Bourbon repression form the archival backbone of this study. At Naples, as elsewhere, the revolutionaries used the theatre as a means of regenerating public opinion and promoting truly popular republican culture. In parallel with the institutional study of political control of the stage, an attempt is made to see how a social group - actors - and

also a repertory reacted to political events. Beyond direct instrumentalization (“a republic of hymns”), the historian is faced with manifold individual and collective strategies aimed at appropriating cultural loci and forms. The Bourbon restoration, which also involved purging the world of the stage, confirms the close and polysemic link between the theatre and the polity, a link forged in the 18th century by the Neapolitan monarchy and which the Republic simply reinforced.

INDEX

Mots-clés : esprit public, théâtre, musique, censure, pratiques culturelles, Naples, Révolution napolitaine