La profession de chanteuse d'opéra dans le premier XIX^e siècle

Le cas de Giuditta Pasta

*From Courtesan to Diva : Working as an Italian Woman Singer in the Early
Nineteenth Century*

Catherine Menciassi-Authier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/13447>

DOI : 10.4000/ahrf.13447

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2015

Pagination : 183-201

ISBN : 978-2-200-92958-9

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Catherine Menciassi-Authier, « La profession de chanteuse d'opéra dans le premier XIX^e siècle », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/13447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.13447>

LA PROFESSION DE CHANTEUSE D'OPÉRA DANS LE PREMIER XIX^e SIÈCLE LE CAS DE GIUDITTA PASTA

Catherine MENCIASSI-AUTHIER

Giuditta Pasta fut l'une des toutes premières divas de l'histoire de la musique. Par son timbre vocal rare et original et sa présence scénique unique, elle triompha sur toutes les grandes scènes européennes de la Restauration et de la monarchie de Juillet, une époque d'âge d'or pour le chant et l'opéra italien en particulier. Elle fit preuve d'une intelligence exceptionnelle en exploitant pleinement les ressources du « star-system » qui naît à cette époque, dans un contexte d'industrialisation de la culture avec l'apparition de la notion de marché dans le monde du lyrique. Excellente négociatrice dans tous les domaines de sa carrière, elle géra avec fermeté et exigence les contrats, les questions d'argent, d'étiquette, de tournées ou de congés auprès des *impresari* et des institutions musicales de son temps. Son brillant parcours illustre le passage du statut de chanteuse « courtisane » à celui des premières divas puissantes et adulées des foules.

Mots-clés : Opéra, diva, « star-system », contrat, argent, célébrité.

Figure fondamentale du chant lyrique et de l'histoire de la musique, la cantatrice Giuditta Pasta (1797-1865) appartient à ces artistes dont la réputation eut une résonance immense en Europe. Elle fut l'objet de nombreuses controverses qui questionnaient ses qualités vocales et qui alimentèrent du même coup sa réputation. Elle possédait en effet un timbre

rauque, sourd et voilé, apparemment rebelle aux exigences de l'art lyrique¹. Sa voix a ainsi pu fasciner des mélomanes comme Stendhal, inspirer Bellini dont elle fut la muse et Donizetti, sans pour autant convaincre entièrement un compositeur comme Rossini. Régulièrement critiquée vocalement, l'artiste semble en revanche avoir été reconnue comme une tragédienne exceptionnelle, saluée de ce point de vue par Talma lui-même.

L'étude de la carrière et de la construction de la renommée de Giuditta Pasta dans la première moitié du XIX^e siècle doit être resituée dans l'histoire d'un processus entamé au siècle précédent : la naissance et la reconnaissance des premières divas. C'est en effet dans ces années du premier XIX^e siècle que s'accomplit « le rite de passage d'un mythe musical à un autre »², du « divo » – le castrat de l'époque baroque – à la figure de la diva, figure qui transforma le statut subordonné de « l'artiste courtisane » en un être puissant et captivant qui allait dominer les théâtres d'opéra et subjuguer leur public.

Notre objectif sera donc d'étudier le parcours qui a permis à Giuditta Pasta, après ses débuts en 1816 à Milan, de devenir une diva au rayonnement international³. Comment a-t-elle progressivement construit sa carrière et sa réputation artistique ? Le propos s'inscrit ici à la croisée de plusieurs historiographies : celle de l'histoire de la musique marquée au début du XIX^e siècle par le brouillage de la dichotomie classique de l'opéra italien opposant *opera seria* et *opera buffa* et par la complexification croissante du marché de la musique qui accompagne l'essoufflement du modèle mécénal ; celle des études de genre qui interroge le rôle et la place des artistes féminines de la scène dans l'histoire de l'industrie du spectacle⁴ ; celle de la réception musicale qui questionne les lieux et

(1) On peut tenter d'imaginer ce que furent les critiques de l'époque envers Giuditta Pasta, à travers le cas ultérieur de Maria Callas qui s'est attirée le même mélange d'opprobre et d'éloge : comme la Pasta, elle fut décriée pour sa voix imparfaite mais admirée pour sa puissance dramatique.

(2) Patrick BARBIER, *La Malibran Reine de l'opéra romantique*, Paris, Pygmalion, 2005, p. 7.

(3) Notre propos attentif aux manifestations d'engouement public autour de la Pasta s'inscrit dans l'histoire des formes de célébrité telle qu'elle a été récemment renouvelée par Antoine LILTI, *Figures publiques. Célébrité et modernité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

(4) Rappelons le statut à part qui fut accordé aux interprètes féminines, exclues des chapelles musicales, prisées sur les scènes publiques mais longtemps décriées d'un point de vue moral et nettement moins rémunérées que leurs collègues masculins. Si une poignée de chanteuses exceptionnelles (Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni, Caterina Gabrielli) connaissent une carrière européenne prestigieuse au XVIII^e siècle, c'est surtout au début du XIX^e siècle, quand Giuditta Pasta débute sa carrière, qu'évolue le statut des artistes lyriques femmes. Elles commencent alors à pouvoir assumer véritablement leur profession, sont désormais considérées pour leurs capacités vocales et dramatiques et non plus seulement pour leurs qualités physiques. C'est à cette époque que le terme de « cantatrice » s'impose. Sur le statut des chanteuses d'opéra à la fin de l'Ancien Régime, Mélanie TRAVERSIER, « Les chanteuses à la barre », *Criminocorpus* : [En ligne], dossier « Musique et Justice, Les musiciens face à

formes d'écoute des publics des spectacles musicaux. Nous verrons ainsi en quoi cette période a été déterminante pour l'évolution de la situation des comédiennes, sur le plan des conditions de travail comme du point de vue du niveau social⁵. Giuditta Pasta chante en effet au moment où le traditionnel fonctionnement qui imposait aux artistes d'avoir des ressources personnelles ou le soutien d'un mécène cède la place progressivement à la notion de marché. L'itinéraire professionnel de la Pasta, marqué par un nomadisme continu entre la Péninsule italienne, la France et l'Angleterre, témoigne de la professionnalisation achevée du métier de chanteuse d'opéra et de l'importance des négociations contractuelles dans la poursuite de la carrière. Du reste, cette dernière considère son activité en tant qu'une source de revenus lucrative ; elle se révèle une femme d'affaires redoutable, en négociations permanentes avec les différents protagonistes du marché du spectacle musical, à commencer par les *impresari*.

L'*impresario* est en effet l'un des protagonistes essentiels de la carrière du chanteur d'opéra. Il devient l'interlocuteur principal des artistes dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et ce jusqu'à la Première Guerre mondiale. Sa fonction consiste à servir d'intermédiaire entre l'artiste et la structure qui désire organiser une saison d'opéra. L'*impresario* est littéralement en italien, celui qui « entreprend »⁶, « chargé d'exhiber et de faire valoir quelque chose en public » selon les termes du *Larousse du XIX^e siècle*. C'est pourquoi plusieurs d'entre eux considéraient les saisons d'opéra comme de simples spéculations commerciales. Il n'était donc pas nécessairement un homme de théâtre ou un musicien, même si, dans la pratique, nombre d'entre eux appartenaient plus ou moins directement au monde du spectacle. C'est lui qui organisait notamment les tournées internationales qui connurent un développement important grâce aux progrès des transports mais qui constituaient un travail complexe. Son salaire dépendait des subventions des propriétaires ou du gouvernement, mais il se payait aussi en prélevant un pourcentage sur le gain des artistes dont il s'occupait. Selon Anne Martin-Fugier, les chanteuses devaient verser

la justice », mis en ligne le 14 avril 2014, URL : <http://criminocorpus.revues.org/2691>. Pour une comparaison avec le cas français, Sarah NANCY, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Classiques Garnier, 2012.

(5) Anne MARTIN-FUGIER, *Comédienne : de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 11.

(6) D'après le *Grand Robert*, le mot date de 1753 et vient de l'italien *impresa*, entreprise.

environ 10 % pour un contrat à l'étranger et 5 % pour un engagement en province⁷.

Les extraits de la correspondance entre Giuditta Pasta et ses *impresari* successifs révèlent l'importance des exigences de la cantatrice et la sévérité de ses négociations, au cours des saisons dans les théâtres car il s'agit pour la chanteuse d'obtenir le meilleur engagement possible, sous la forme d'un contrat avec une ville ou pour une saison⁸. Les contrats spécifiaient les dates des spectacles, leur fréquence, s'il y avait des soirées de bénéfice mais aussi quand les artistes devaient être payés et à quel rythme. À l'époque de Giuditta Pasta, il existait des modèles pré-édités pour les contrats, attestant une certaine normalisation de la profession. En fait, les prestations imposées dans les contrats dépendaient essentiellement du pouvoir de négociation du chanteur.

Nous étudierons, à travers quelques exemples, les conditions de travail de Giuditta Pasta, ses négociations avec les institutions et les *impresari*, les tournées à l'étranger, les contrats, les questions d'étiquette, de salaires, de congés dans un climat de forte concurrence avec les autres artistes. Dans cette perspective, les registres officiels, les contrats et autres documents qui témoignent des propositions, des négociations ou des décisions prises par Giuditta Pasta et les acteurs du lyrique nous fourniront des éléments concrets d'information⁹, très utiles pour poser le cadre

(7) Anne MARTIN-FUGIER, *op.cit.*, p. 67. L'*impresario* le plus célèbre est l'entrepreneur de spectacles américain Phineas Taylor Barnum, 1810-1891. Sur les liens entre artistes, *impresari* et directeurs de théâtre, Pascale GOETSCHÉL et Jean-Claude YON (dir.), *Directeurs de théâtre (XIX^e-XX^e siècles), Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

(8) On découvre ainsi un rituel autour du langage de ces transactions, les intéressés voulant faire croire qu'il s'agit de relations artistiques et non commerciales. On ne compte plus les mentions d'« amitié » ou d'« estime » réciproque, et les chanteurs mettent souvent l'accent sur leur propre « honnêteté » et sur leur total « désintéret ». Quant aux *impresari*, ils tiennent à souligner leurs « sacrifices » au bénéfice de la contrepartie, même s'ils s'attendent à être dédommagés pour cela. Mais en cas d'insatisfaction, ces lettres peuvent aussi être houleuses, chacun des partis luttant pour défendre ses intérêts. Ces tractations prennent alors facilement une tournure agressive, la réputation des *impresari* étant souvent déplorable chez les artistes, qui voient en eux « un amas de porcs », Settimio Malvezzi à G. Marchetti, 21 juin 1866, Piancastelli Autog. s.v. Marchetti » ; les mêmes sentiments se retrouvent chez Nicola Tacchiniardi à Lanari, 26 février 1828, cité par John Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologne, Il Mulino, 1993, p. 208.

(9) Ont été notamment examinés les fonds conservés dans les collections de la Bibliothèque de l'Opéra de la BNF : *Registres de l'Opéra* dont les Réunions du Comité (AD. 14 à AD. 18, 1^{er} janvier 1819-1^{er} septembre 1828) ; Correspondance (AD. 34-35 ; AD. 44 ; AD. 49) ; fonds Robert et Severini L.A.S. 1 et 2. Les archives américaines fournissent également des informations précieuses sur la carrière de la Pasta : New York Public Library, Lincoln Center (MNY-Pasta Collection). Les ouvrages de John ROSSELLI permettent de resituer dans l'histoire générale du marché de la musique les données archivistiques recueillies : John ROSSELLI, *Il cantante d'opera, op.cit.*, ; *Id.*, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologne, Il Mulino, 1992. Pour une exploitation systématique des archives confrontées à la chronique théâtrale de l'époque permettant de reconstituer l'ensemble de la carrière de la Pasta, nous nous permettons de renvoyer à Catherine MENCIASSI-AUTHIER, *De Tancredi à*

matériel et appréhender les réalités d'une carrière d'artiste lyrique durant les premières décennies du XIX^e siècle. Outre les documents d'archives, les articles de presse, les mémoires, les lettres et certains témoignages des contemporains constituent toujours un matériel documentaire fondamental, où se dessine progressivement la naissance d'une profession, évoluant de la figure socialement stigmatisante de la courtisane à la future diva libérée des préjugés moraux.

L'Affaire Semiramide : rivalités et effets de réputation

Les sacrifices que demandait la carrière lyrique dans un marché fermé, organisé en réseau, déterminaient un climat de forte concurrence entre les artistes. Les mémoires de l'époque rendent compte des jeux de rivalité et de forte jalousie entre eux. Il y eut beaucoup de conflits célèbres entre chanteurs¹⁰.

Les chanteurs étaient très préoccupés par les questions de statut et de hiérarchie au sein d'une troupe de spectacle car la nature du rôle distribué était un indicateur de leur cachet et de leur réputation, autrement dit de leur valeur sur le marché de la musique. Cela faisait d'ailleurs l'objet de précisions minutieuses dans les contrats. Ce fut donc la source de continues luttes pour bien des artistes, qui se battaient par exemple pour la position de leur nom sur l'affiche. Dans cette logique, la production musicale était entièrement organisée pour placer un nombre extrêmement restreint d'artistes sur un piédestal. Le mythe de la diva romantique tire, en partie, ses origines de ces rivalités qu'engendrait la composition de la troupe, avec deux *prime donne* en tête.

L'organisation du Théâtre Italien de Paris, le théâtre de la Pasta dans les années 1820, favorisait particulièrement ce monopole du pouvoir, avec un personnel plus réduit que dans les autres théâtres lyriques. On y trouvait sept ou huit grands noms, sortes de stars du moment, auxquels se joignaient quelques rôles subalternes. Enfin la nouveauté qui consiste à faire précéder le nom d'une cantatrice particulièrement renommée de l'article « la », est une coutume d'Italie du Nord, réappropriée par Paris pour souligner la grandeur de l'artiste.

Norma : La construction d'une diva internationale : Giuditta Pasta (1797-1865), Paris, Armand Colin, sous presse (ouvrage tiré de notre thèse d'histoire contemporaine, Université Versailles-Saint-Quentin, 2013).

(10) L'exemple le plus connu est celui de la querelle entre Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni qui s'affrontèrent à Londres au milieu des années 1720. Distribuées dans la même production, chacune dut affronter pendant des semaines les sifflements des admirateurs de l'autre.

Cependant, au fur et à mesure que s'affirma le marché du lyrique, le critère fondamental ne fut plus tant le statut déclaré d'un artiste que le cachet qu'il avait réussi à obtenir. Peu à peu les artistes allèrent au plus offrant, et l'étiquette, en forte inflation vers les années 1830, fut de plus en plus dévalorisée. Ainsi, par exemple, à l'époque de Giuditta Pasta, la *seconda donna* se faisait appeler « *autre prima donna* », et le qualificatif d'« absolu », que l'on appliquait à l'origine à une seule personne, tendit à se galvauder, désormais exigé par tous les chanteurs importants. Tout cela signifiait en réalité que l'argent était le vrai test ou, comme le disait l'impresario Lanari, « le prix est le vrai thermomètre »¹¹. La création d'un rôle était aussi une clause du contrat qui était très convoitée, et déchaînait la fureur des artistes quand elle n'était pas respectée. Le duel qui eut lieu entre Madame Fodor et Giuditta Pasta, véritable événement de la vie culturelle parisienne sous la Restauration, en est une illustration parfaite. Il fournit un exemple représentatif de la rivalité et de l'esprit de forte concurrence qui pouvait régner entre deux artistes féminines au XIX^e siècle.

Quand, à la fin de l'année 1825, Rossini¹² prépare au Théâtre Italien la première de son opéra *Semiramide*, les noms de Mme Pasta et de Mme Fodor sont tout de suite avancés. Dès lors éclate une violente controverse liée à la légitimité de l'interprète dans le rôle-titre de la première œuvre parisienne du maître. En effet, les deux cantatrices qui allaient se disputer l'honneur de ce rôle avaient toutes les deux de réels arguments pour convaincre. Le nouveau directeur musical du Théâtre Italien savait en effet que Guidita Pasta était en train de négocier des contrats pour chanter à Londres, Vienne et Naples et qu'elle était la seule chanteuse de la compagnie dont les apparitions apportaient des recettes importantes. Par ailleurs, le retour de Mme Fodor, en 1825, après une très longue absence au Théâtre Italien, était un événement très attendu. Les administrateurs du Théâtre Italien avaient donc là l'opportunité de présenter les deux divas dans un nouvel opéra de Rossini, ce qui constituait une attraction exceptionnelle. L'engagement, à grands frais, de Joséphine Fodor-Mainvielle devait permettre d'assurer, avec la Pasta, l'alternance de deux talents très différents, mais supposés d'égal niveau.

Mme Pasta comme Mme Fodor avaient déjà chanté *Semiramide* en dehors de Paris. Les deux chanteuses étaient éminemment talentueuses

(11) Cité par John ROSSELLI, *Su'alli dorate*, op.cit., p. 92.

(12) Sur la carrière « parisienne » de Rossini, voir la thèse d'Aurélien BARBUSCIA, *Rossini et la « Restauration » de la grandeur musicale dans la France des années 1820*, Florence, European University Institute, 2013.

et avaient eu du succès dans ce rôle. L'une et l'autre avaient une parfaite légitimité pour incarner le personnage de la reine de Babylone, Giuditta Pasta étant sur place depuis longtemps, après en avoir obtenu plus ou moins l'assurance, et la Fodor l'ayant chanté plus de soixante fois, à Naples et à Vienne, et s'en considérant comme la « titulaire ». Le duel¹³ qui débutait s'annonçait long et difficile. En effet, cette querelle donna lieu à une confrontation par voie de presse, épuisante et éprouvante émotionnellement. Des lettres des deux artistes paraissent chaque jour dans les journaux comme droits de réponse. Mme Mainvielle est également assaillie de billets anonymes dans lesquels on menace de la siffler. Elle est persuadée que ces missives lui sont adressées par les amis personnels de sa rivale, c'est-à-dire de Mareste, Beyle et Jacquemont. Ce dernier est indigné par ces infamies et s'en plaint dans sa correspondance avec Chaper :

« Ce matin encore, on m'écrit que je suis soupçonné d'avoir écrit des lettres anonymes que je trouve infâmes. C'est à Madame Mainvielle-Fodor qu'elles sont adressées ; on lui écrit des indignités, on la menace de la siffler. Elle, les gens de sa société doivent croire que cela vient de la Giuditta ou de ses amis ; et, comme ils ne nous connaissent pas personnellement, Mareste, Beyle et moi, ils nous en soupçonnent les auteurs. Qui fait ces infamies ? Nous l'ignorons. Mais qu'il est odieux d'en pouvoir être soupçonné, et par qui ? Qu'il est désagréable d'être compromis avec de telles gens »¹⁴.

Quant à Stendhal, il donne pour sa part un éclatant démenti à ces accusations en consacrant deux articles extrêmement élogieux à Madame Fodor dans le *Journal de Paris*, et *Le Mercure du XIX^e siècle*¹⁵.

Comme la Pasta avait déjà triomphé dans des rôles de travestis comme Tancrede ou Roméo de Zingarelli, le Théâtre Italien pensait qu'elle pourrait être un Arsace sublime. Elle rétorque dans *Le Corriere delle Dame* du 15 octobre :

« Certaines voix de quelques journaux feraient croire que je n'ai pas le droit de chanter le rôle de *Semiramide* dans la première représentation de cette œuvre [...] Donc je veux mettre sous les yeux du public, dont les

(13) Voir le *Courrier des Théâtres*, 30 septembre, 1^{er} et 6 octobre 1825, et *Journal de Paris*, 30 septembre et 11 octobre 1825.

(14) Voir Victor JACQUEMONT, *Letters to Achille Chaper, Intimate Sketches of Life among Stendhal's Coterie*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1960. Lettre de Jacquemont à Chaper, 53 (Paris, le 1^{er} octobre 1825), p. 185.

(15) Voir STENDHAL, *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 326-336. Cependant, rappelons que dans sa *Vie de Rossini* il est assez injuste envers Mme Fodor.

suffrages me furent toujours si précieux, l'article joint à mon contrat du 2 mai, de Mr du Plentis, administrateur du Théâtre Italien »¹⁶.

Cet article, entièrement écrit de sa main, explique : « Bien entendu, que les termes *primo musico* que Mme Pasta laissa insérer dans le 1^{er} article de ce contrat ne l'obligeaient pas à faire le rôle d'Arsace dans la *Semiramide*, opéra réservé à son bénéfice » [...]. Donc s'il y avait encore quelque objection à un droit si clairement établi, je me verrais dans la nécessité de publier une lettre qui me fut écrite le 22 novembre 1824. Cette lettre, de par l'autorité dont elle émane, de par la date qu'elle porte, et par la précision de ses termes, ne laisserait certainement pas la place à la moindre ambiguïté »¹⁷.

La Fodor, « se trouvant obligée de faire connaître au public les faits suivants », réplique immédiatement :

« Je lis dans un journal de cette matinée une lettre signée Me Pasta. Elle vous cite un article dans lequel il est dit qu'elle ne sera pas obligée de faire le rôle d'Arsace dans la *Semiramide*, opéra réservé à son bénéfice. Cette lettre m'impose l'obligation bien pénible de faire connaître au public les faits suivants. Quand, il y a un an, l'administration m'a contactée et a manifesté le désir de m'attacher au Théâtre Italien, j'ai laissé à ce procureur toute autorité quant aux intérêts, mais j'ai fortement insisté sur une clause qui me garantissait le choix des rôles. En conséquence, il fut inséré dans mon contrat, signé par le Vicomte de la Rochefoucauld d'une part et de mon procureur d'autre part, le 20 février, l'article qui suit : « Les deux œuvres dans lesquelles Me Mainvielle-Fodor apparaîtra en 1^{er} lieu sur la scène, seront choisies par elle : si bien qu'elle devra faire connaître à la direction avant le 1^{er} juillet, les 2 œuvres qu'elle aura choisies afin qu'on puisse organiser son arrivée ». À travers la faculté de choisir les rôles, attribuée par cet article, j'ai l'honneur d'annoncer à M le Vicomte de la Rochefoucauld que j'ai choisi la *Semiramide* et l'*Elisabetta* »¹⁸.

Le 12 octobre 1825, l'affaire fut définitivement tranchée. Le numéro suivant du même périodique reporte l'issue de l'affaire :

« La controverse entre la Pasta et la Fodor, relativement aux droits de comparaître l'une ou l'autre dans la *Semiramide* de Rossini, fut arrangée

(16) *Il Corriere delle Dame*, 15 octobre 1825.

(17) *Ibidem*.

(18) *Ibid*.

honorablement pour les deux. La Fodor fera le rôle de Semiramide et la Pasta en compensation aura pour une des deux soirées à son bénéfice, auxquelles elle a le droit, la première représentation de la première des deux œuvres que Rossini est en train de composer, et dans laquelle chacune des deux célèbres chanteuses aura un rôle »¹⁹.

Ce fut donc Mme Fodor qui obtint le rôle principal pour la première de *Semiramide*, la Pasta ayant obtenu la promesse d'avoir un rôle majeur dans le nouvel opéra de Rossini. En vain, Rossini tenta d'amadouer la Pasta, en surélevant pour elle la tessiture de la partition d'Arsace, écrit en réalité pour le ténébreux contralto Rosa Mariani et donc inadéquat pour les moyens de Giuditta Pasta. Mais cette dernière ne céda pas, révélant depuis ses tout premiers contrats un tempérament inflexible dans les affaires. Voici ce qu'elle répondit au compositeur depuis sa résidence de Puteaux :

« Monsieur le Directeur, ne vous faites pas d'illusion sur le fait que je chante le rôle d'Arsace. Si votre parole réussit à ensorceler le bon ami Micheroux, vous n'avez pourtant pas réussi dans vos intentions. Ne vous évertuez pas à estropier votre musique pour moi, vu que je ne chanterai jamais ce rôle. Croyez-moi toujours la vraie admiratrice de votre talent, Giuditta Pasta »²⁰.

La Pasta semblait en apparence la perdante dans ce conflit avec Mme Fodor. Si elle avait permis à Rossini d'adapter *Arsace* pour elle, ce rôle aurait pourtant pu susciter bon nombre d'applaudissements et impressionner le public. On peut même supposer qu'elle aurait probablement pu triompher de sa rivale dans cette rude compétition.

Alors qu'elle s'était battue pour obtenir gain de cause, Joséphine Fodor avait contracté une indisposition à la gorge qui persistait depuis son arrivée à Paris. Mettant l'administration dans l'embarras, elle fut contrainte de repousser, à plusieurs reprises, ses débuts « en paralysant le répertoire et en lui ôtant les moyens de présenter des opéras nouveaux ou remises d'ouvrages » que le public attendait²¹. Le 16 novembre, le vicomte de La Rochefoucauld exigea que le début ait finalement lieu le 24 du même mois, mais le 3 décembre suivant, un rapport du médecin de service établissait : « l'impossibilité de fixer l'époque où elle pourra paraître »²². Rossini lui

(19) Voir Giorgio APPOLONIA, *Giuditta Pasta, gloria del bel canto*, Turin, Eda, 2000, p. 80.

(20) Maria FERRANTI-GIULINI, *Giuditta Pasta e suoi tempi. Memorie e lettere*, Milan, 1935,

p. 89.

(21) Archives de l'Opéra, AD44 (n°209), 3 décembre 1825.

(22) *Ibidem*.

déclara alors que « si elle ne pouvait encore paraître, il se verrait obligé de proposer à Me Pasta, de se charger du rôle de Sémiramis »²³.

La première de la *Semiramide* parisienne eut finalement lieu le 8 décembre 1825, avec Joséphine Fodor-Mainvielle dans le rôle-titre et Adelaïde Schiasetti en Arsace. Ce 8 décembre 1825 fut en réalité un tournant dans la carrière de Mme Fodor, qui avait été par ailleurs jusqu'alors très impressionnante. L'épisode se révéla dramatique pour la chanteuse qui éprouva en réalité des difficultés vocales dès le final du premier acte.

Quand il parut évident que la Fodor²⁴ ne pourrait plus chanter, il fallut user de beaucoup de diplomatie pour convaincre la Pasta de reprendre le rôle qui lui avait été retiré. À bout d'arguments, La Rochefoucauld invoqua les termes de son engagement pour la décider :

Madame, J'ai reçu votre réponse et je ne puis que vous louer de la délicatesse que vous y montrez par rapport à Mme Fodor, et relativement à ma demande de vous charger du rôle de Sémiramide. Je ne saurais néanmoins trop vous recommander la position difficile où se trouve l'Administration ; le public est trop convaincu de la manière supérieure avec laquelle vous lui feriez connaître ce Bel ouvrage, pour ne pas compter sur le plaisir de vous le voir exécuter ; mais enfin s'il est nécessaire d'employer un moyen puissant pour lever les obstacles que votre réserve semble encore vous imposer, J'aurais l'honneur de vous représenter les conditions de votre engagement qui vous imposent l'obligation de faire comme devoir ce que je viens solliciter de vous, dans l'intérêt de vos succès, comme dans celui du goût. Toutefois j'ajouterai aussi que par ces motifs eux-mêmes il en résultera que le rôle de Sémiramide une fois joué par vous deviendra votre propriété, droit que l'Administration sera toujours disposée à reconnaître »²⁵.

La seconde représentation de *Semiramide* eut finalement lieu un mois plus tard, le 3 janvier 1826, avec Mme Pasta remplaçant Mme Fodor dans le rôle-titre. L'excitation remplissait l'atmosphère, la longue querelle entre les divas et le retrait de Mme Fodor ayant intensifié considérablement la curiosité des spectateurs, avides de voir et d'écouter ce que Mme Pasta pourrait alors faire à sa place. Il semble qu'elle ne

(23) *Ibid.*

(24) Son enrrouement persista sans disparaître ni les jours ni les mois suivants, Joséphine Mainvielle fut obligée de renoncer à la scène, malgré quelques vaines tentatives de retour : elle tenta ainsi de remonter sur scène en 1830, à Naples, sans retrouver ses succès d'antan ; la soprano dut se forcer à se retirer prématurément. À trente-six ans, sa carrière s'était ainsi achevée brutalement.

(25) Archives de l'Opéra, AD 44 (n°228), lettre du 26 décembre 1825.

déçut pas son public, « couverte d'applaudissements » dans ce rôle, d'après Stendhal²⁶ qui témoigne : « Pour le jeu et l'action dramatique, Mme Pasta a une supériorité incontestable ; elle représente avec une dignité plus majestueuse, elle nuance plus habilement et fait mieux ressortir les traits saillants du rôle »²⁷. En définitive, le rôle de la reine de Babylone devint l'un de ses favoris ; et Rossini lui-même, dans une lettre du 28 mai 1826, la surnomme « *vera Semiramide* » ; Jean-Marie Bruson²⁸ précise néanmoins que le contexte ne permet pas de décider s'il s'agit là d'un témoignage d'admiration pour le talent de l'interprète ou d'une marque d'ironie pour ses exigences de *prima donna* ! Après avoir surmonté l'humiliation d'être évincée comme première Sémiramide parisienne, Giuditta Pasta sortit finalement victorieuse de cette épreuve. D'après la critique, son jeu et son chant avaient atteint de nouveaux degrés d'excellence.

Les congés, un privilège à négocier

Les chanteurs étaient extrêmement attachés à cette clause qui conditionnait très souvent un refus ou au contraire la signature d'un contrat dans un théâtre pour une saison. Après avoir passé un long séjour dans une capitale européenne, les artistes qui se devaient aussi d'entretenir leur renommée auprès de différents publics, s'efforçaient donc de prendre un congé tous les six mois d'une durée de trois à six mois le plus souvent. Pour les meilleurs chanteurs, ces « périodes de vacances » avaient en général pour destination le Théâtre-Italien de Londres, qui présentait un attrait financier considérable, et bien entendu, les scènes italiennes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les saisons d'opéra italien furent progressivement écourtées, pour se terminer vers la fin du mois de mai, afin de coïncider avec la « London Season » qui durait seulement quatre mois, d'avril à juillet.

Dès son premier engagement avec le Théâtre Italien de Paris, en 1821, Giuditta Pasta avait signé avec l'administration un contrat pour une durée de huit mois. Par la suite, devant son succès fulgurant, les conditions que Giuditta Pasta réclama auprès du Théâtre Italien furent toujours plus élevées, la chanteuse étant assez représentative de ce que pouvait exiger un grand artiste lyrique international au XIX^e siècle. En 1823, elle demanda de nouveau un congé de trois mois pour aller faire la saison d'été à Londres.

(26) *Journal de Paris*, 5 janvier 1826, et *Mélanges d'art*, p. 340-344.

(27) *La Pandore*, 4 janvier 1826.

(28) Jean-Marie BRUSON, *Rossini à Paris*, Musée Carnavalet, Paris, Société des Amis du Musée Carnavalet, 1992, p.75.

La direction du Théâtre Italien, qui craignait à chaque congé de la Pasta un départ définitif, ou une signature dans un autre théâtre, lui proposa cette fois-ci un appointement fixe de 50 000 francs par an, une représentation à bénéfice garantie à 15 000 francs, avec ce fameux congé de trois mois par an, sans retenue, ni aucune réserve, à condition qu'elle prolongeât son engagement pendant trois ans. Les théâtres vivaient ainsi dans la peur continue de perdre leurs têtes de troupes, leurs artistes-phares. Pourtant, malgré une proposition aussi alléchante, dont le montant était unique à cette époque, la Pasta refusa. Elle voulait être libre de ses mouvements, et ne pas lier sa carrière lyrique à la seule ville de Paris pour une si longue durée²⁹.

Dès avril 1825, les relations entre Giuditta Pasta, Rossini et le vicomte de Chabrand s'étaient dégradées, ces derniers voulant à tout prix l'empêcher de partir à Londres. Mais Giuditta Pasta était une artiste extrêmement exigeante en matière de négociations, et elle défendit son droit au congé à travers une lettre énergique à la direction du Théâtre Italien. Elle y explique avoir toujours répondu aux attentes de l'administration, en accomplissant avec conscience son devoir d'artiste :

« Mon silence et mon zèle ont semble-t-il généré, au lieu de le supprimer, cet abus. La nécessité seule me contraint à déclarer à cette direction, que je ne peux plus soutenir un poids insupportable pour n'importe quel artiste. J'ai du finalement me persuader qu'un travail inusité use mes forces, et menace d'anéantir leurs fleurs. Il est impossible que je puisse successivement représenter l'*Otello*, *Romeo*, la *Médée*. Ma trop grande facilité à être indulgente et à assumer dans le passé ma tâche, ne donne pas le droit à cette Direction, je crois, d'exagérer de tels sacrifices. La Raison et l'Humanité s'y opposent, et je ne doute pas qu'une telle Direction soit sourde à leur voix. Ma santé vous est peut-être indifférente, mais chère au public, et pour moi précieuse, je serai alors contrainte à invoquer la résiliation d'un Contrat qui ne pourrait avoir de la valeur au prix de si graves sacrifices »³⁰.

Si l'artiste peut sembler sincère lorsqu'elle décrit ses sacrifices d'artiste fidèle et zélée, on ne peut que s'interroger sur les raisons véritables qui poussent la Pasta à vouloir partir. Pourquoi voulut-elle résilier son

(29) Bibliothèque de l'Opéra, registre AD34. Sur la difficulté à concilier la recherche d'un contrat et la liberté de mouvement dans une carrière fondamentalement gyrovague pour les chanteurs et chanteuses d'opéra, voir Mélanie TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples*, Rome, École française de Rome, 2009, notamment p. 339 et sq.

(30) Maria FERRANTI-GIULINI, *op.cit.*, p. 72-73.

contrat avec le Théâtre Italien ? Rappelons qu'à cette époque, elle avait également été sollicitée par Barbaja pour chanter à Naples. De toute évidence, l'argument de la santé est un prétexte pour chanter dans un autre théâtre, afin d'amorcer son retour en Italie.

Dotée d'un caractère ferme, elle joue ici la corde sensible en faisant valoir ses indulgences antérieures et son droit au repos. Or il s'agit en réalité d'un congé pour aller à Londres, et y gagner beaucoup d'argent ! Le mari confirme alors, une fois à Londres, que finalement : « La Giuditta aura tout ce qu'elle a demandé »³¹.

Voyages et tournées : les contraintes de la célébrité

Dès le XVIII^e siècle, les artistes lyriques commencent à ouvrir leur carrière à l'international. Des villes comme Madrid ou Saint-Petersbourg par exemple deviennent attrayantes pour les chanteurs qui y trouvent des cachets généreux. Au cours du XIX^e siècle, les artistes lyriques italiens sont de plus en plus nombreux à parcourir les routes d'Europe centrale, les Îles britanniques, la Péninsule ibérique, et, dans la deuxième moitié du siècle, travaillent de plus en plus en Russie, en Scandinavie, voire en Turquie, en Grèce et en Amérique. Toutefois, les villes de Londres et de Paris représentent de loin les places artistiques les plus courues, étant les plus avantageuses du point de vue financier.

Mais il faut resituer ces tournées dans leur contexte. Pour un musicien de cette époque, accepter une série d'engagements à l'étranger signifiait faire de très longs voyages, dans des conditions souvent extrêmement précaires. En Italie, par exemple, les musiciens devaient être disposés à faire de longs parcours, sur des routes en très mauvais état, dans un pays qui possédait peu de chemins de fer et où le voyage par la mer, le long des côtes occidentales de Gênes à Palerme, restait assez dangereux. Et quel que soit le moyen de transport choisi, il était toujours surchargé par les malles des chanteurs. Ainsi, même s'ils n'avaient pas à transporter d'instrument, les chanteurs voyageaient toujours avec des bagages pesants, remplis de livrets et de partitions, les fameux « airs de malle » qu'ils intercalèrent ou substitueront à d'autres morceaux d'opéra, sans compter une quantité d'articles de vestiaire.

L'eldorado des chanteurs d'opéra au XIX^e siècle fut l'ouverture du marché du Nouveau Monde. L'Amérique attire en effet peu à peu les

(31) *Ibidem*, p. 73.

chanteurs célèbres, en pleine carrière, dès les années 1830. Giuditta Pasta fut elle aussi sur le point de partir, hésita puis renonça.

Toutefois Giuditta Pasta effectua régulièrement des tournées à l'étranger, pour accroître ses revenus et sa notoriété. Elle cherchait donc à rentabiliser au maximum ses congés, lancée dans un rythme épuisant et une course à l'argent. C'est ainsi qu'Anne Martin-Fugier précise à propos des tournées que « les premières sont faites jeunes et plein d'espoir, les deuxièmes sont les plus lucratives et les plus glorieuses. Les troisièmes serrent le coeur quand ce sont des femmes usées qui doivent reprendre la route pour subsister »³². Sans avoir connu la misère à la fin de sa carrière, Giuditta Pasta dut continuer à travailler alors que ses moyens artistiques déclinaient. Elle fit notamment deux tournées signalées dans la presse et les mémoires de l'époque : l'une en Angleterre en 1837, et l'autre en Russie en 1840.

Les grandes cantatrices italiennes à l'image de la Pasta savent donc mobiliser tout un arsenal pour faire rédiger à leur avantage les contrats avec les *impresari* et imposer leurs vues face aux institutions de spectacle. Toutefois, pour les chanteurs et chanteuses d'opéra, le pouvoir le plus visible et le plus éclatant au cours du XIX^e siècle est incontestablement celui de l'argent.

Le pouvoir de l'argent

La carrière de Giuditta Pasta se déroule à une époque où se développe progressivement une certaine industrie de la culture et du spectacle et où s'épanouit ce que l'on peut appeler « le star-system », avec l'avènement de la notion de marché dans le domaine du lyrique. Du reste, rappelons qu'au début du XIX^e siècle, la profession de musicien est encore largement considérée comme un travail, et non une recherche artistique « élevée ». L'idée d'une vocation artistique particulière, qui occulterait toute considération utilitaire ou rémunératrice relève pleinement de la mythologie de la diva romantique qui sacrifierait tout son être au chant. Giuditta Pasta insistera en outre toute sa vie, dans sa correspondance, sur l'aspect extrêmement pesant de sa carrière en se plaignant continuellement du rythme infernal de la scène, et du public dont elle se sent prisonnière et qui la réduit « en esclavage »³³. Il est vrai qu'outre le discrédit que subissaient encore la

(32) Anne MARTIN-FUGIER, *op.cit.*, p. 143.

(33) Giuditta Pasta à sa fille Clelia, 19 janvier 1835, LPA New York.

plupart des artistes dans la société, la vie de bohème comportait beaucoup de risques et d'inconvénients, qui justifiaient une vraie compensation financière.

Giuditta Pasta arrive sur scène au moment où ce que l'historien-économiste John Rosselli définit comme un véritable « marché lyrique » commence à se développer. Selon lui, les carrières des artistes lyriques sont en fait régulées par les lois du marché dès les années 1780. Autour de 1800, les chanteurs d'opéra sont donc déjà des « créatures du marché », ou « marchandises », phénomène qui allait se développer au fur et à mesure que le XIX^e siècle avançait.

Il ressort de la période qui nous intéresse une croissance exponentielle des salaires des chanteurs d'opéra italien, qui augmentent régulièrement des années 1820 à la fin du XIX^e siècle, pour atteindre le double ou le triple du chiffre encaissé par une chanteuse du siècle précédent. En effet, la course au profit du temps de Giuditta Pasta est générale, et la règle qui réunit les artistes peut se résumer ainsi : « le meilleur est celui qui gagne le plus »³⁴. Le renouveau de l'*opera seria* et la folie rossinienne qui éclate dans les années 1820 en Europe expliquent aussi ce phénomène avec une demande accrue en Italie comme à l'étranger de chanteurs italiens.

Dans ce contexte, le « star-system » est un terme particulièrement adapté à la situation qui se met en place dans le domaine du lyrique dans les années 1830-1840 en Europe. Selon Dominique Leroy³⁵, « le star system » ou « système de l'idole »³⁶ consiste essentiellement

« à utiliser en vue de la production d'une pièce le nom et le renom d'un ou de quelques artistes dont la célébrité et la notoriété sont telles que toutes les caractéristiques de la production, titre, thème, nom de la troupe, etc., apparaissent peu importants au regard de la star. C'est un système dans lequel le directeur vend au public plutôt l'acteur (star), que la pièce proprement dite »³⁷.

De par l'importance que leur donnaient les compositeurs d'opéra italiens, et les libertés qu'elles prenaient vis-à-vis de certaines partitions, les *prime donne* étaient à l'époque de la Pasta au sommet de la hiérarchie de la troupe, et leur présence était indispensable au Théâtre Italien. Cela

(34) John ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, op. cit., p. 153.

(35) Dominique LEROY, *Histoire des Arts du Spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la première guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.

(36) Voir Alfred BERNHEIM, *The business of the theatre : An economic history of the American Theatre, 1750-1932*, 1964, cité par Dominique LEROY, op. cit., p. 259.

(37) *Ibidem*.

correspond en fait à un public qui préfère se concentrer sur les exhibitions de quelques stars, et leurs airs favoris, ce qui pousse l'administration à économiser sur les autres rôles plus économiques. Du reste Anne Martin-Fugier³⁸ rappelle que les stars elles-mêmes étaient soumises aux exigences de ce public enthousiaste. Une diva pouvait ainsi « difficilement refuser d'honorer les demandes de représentations, sous peine de manifestations de la presse et même de la justice »³⁹. De fait, chacune des apparitions de Giuditta Pasta assurait de remplir le théâtre où elle se produisait.

L'une des réalités du « star-system » réside dans le fait que les stars sont beaucoup mieux rémunérées que les autres artistes. Cette différence qui commence à se creuser fortement entre une simple interprète de musique et une diva se matérialise notamment sous Louis-Philippe par des salaires extrêmement fluctuants, une soirée d'opéra pouvant en effet rapporter 1 000 francs à La Pasta, soit 4 500 euros, valeur qui ne fut pas dépassée jusque dans les années 1870, contre 50 francs, soit 250 euros pour des personnes peu connues, aux talents plus modestes. Il s'agit donc d'un système très coûteux, les émoluments des grands artistes, célèbres et convoités partout en Europe, pouvant être exorbitants.

Giuditta Pasta appartenait à la catégorie de ces artistes d'exception qui pouvaient se permettre d'apposer des clauses particulières dans ses contrats, tout en ayant la garantie de décrocher un cachet extraordinaire. En tant que négociatrice et stratège redoutable, elle eut très vite conscience de sa haute valeur financière. Jean Mongrédien parle pour sa part de « culte de la vedette »⁴⁰. Dans ce cas, la cote de l'artiste justifiait les tarifs les plus exorbitants. Dans un contexte de surenchère, la cantatrice voulait faire monter les prix et exigeait alors des conditions hors concours, notifiées dans un contrat sans concurrence possible.

*Les soirées à bénéfice*⁴¹

Il est difficile d'imaginer le rythme de travail que devaient soutenir les comédiens et les chanteurs au XIX^e siècle. Il était en effet fréquent de se produire dans diverses œuvres simultanément, en montant sur scène quasiment tous les soirs. Entre 1820 et 1840, la plupart des grands chanteurs

(38) Anne MARTIN-FUGIER, *Comédiennes*, op. cit., p. 153.

(39) *Ibidem*.

(40) Jean MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au romantisme*, Paris, Flammarion, Harmoniques, 1986, p. 68.

(41) Une représentation au bénéfice d'un artiste est un usage qui a complètement disparu de nos jours.

essayaient néanmoins de limiter le nombre de leurs prestations au théâtre à trois ou quatre soirées maximum par semaine, en évitant surtout d'avoir deux représentations consécutives. Toutefois, ils devaient parfois rattraper à la hâte certaines représentations annulées, pour cause de maladie ou parce qu'ils avaient été déjà engagés ailleurs. Dans ces cas particuliers, il n'était pas rare de les voir chanter durant quatre, cinq voire six soirées par semaine. On peut d'ailleurs expliquer la brièveté de certaines carrières de l'époque par cette surexploitation de leurs capacités, ainsi que par des débuts prématurés, précédés d'une formation trop rapide⁴². Beaucoup de carrières de l'époque de Giuditta Pasta furent ainsi menées de manière insensée et imprudente. Giuditta Pasta connut également ce rythme excessif avec des spectacles en continu pendant plus d'une décennie. Certains mois, elle chanta presque tous les jours, dans un opéra, lors de soirées à bénéfice ou au cours de concerts privés, pour gagner toujours plus d'argent.

Les soirées à bénéfice constituaient pour les chanteurs italiens, qui se les étaient vu octroyer par l'administration d'un théâtre, une grande source de revenus, notamment à l'étranger. Il s'agissait d'une représentation exceptionnelle dont l'intégralité de la recette, moins les frais de fonctionnement du théâtre, était versée à l'artiste qui en bénéficiait. Ce système comportait cependant un certain risque financier pour le chanteur qui devait payer tous les frais de la représentation et couvrir notamment les coûts de location pour la soirée au théâtre. Il faut d'ailleurs préciser qu'une représentation à bénéfice était un privilège dont jouissaient exclusivement les meilleurs premiers sujets.

Quand Giuditta Pasta interpréta au Théâtre Italien, dans le cadre d'une soirée à bénéfice, le rôle d'Elcia dans l'opéra *Mosé in Egitto* de Rossini, le 20 octobre 1822, le *Journal de Paris* témoignait : « aucune place n'est restée vacante à l'orchestre, au parterre, à l'amphithéâtre ; presque toutes les loges étaient louées et remplies de la plus brillante société. Les premiers talents des autres grands théâtres avaient aussi voulu offrir à Mme Pasta un hommage qui les honore, et tous les regards se tournaient vers une loge où Jean-François Talma, Mlle Duchenois et Mlle Mars se trouvaient réunis »⁴³. Le *Journal des Débats* nous informe quant à lui que cette première parisienne rapporta la somme de 12 437 francs⁴⁴ ou 55 000 euros actuels. La Pasta dut cependant partager cette somme avec

(42) Voir David KIMBELL, *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 421.

(43) *Journal de Paris*, 22 octobre 1822.

(44) *Journal des Débats*, 21 octobre 1822.

les *impresari* du Théâtre Italien. Afin d'assurer des recettes substantielles, l'Académie Royale de Musique avait été utilisée.

Mais beaucoup plus que dans les concerts publics, c'est lors de soirées privées, organisées dans les salons de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie, que Giuditta Pasta gagne beaucoup d'argent.

Les concerts privés

D'une manière générale, la profession de chanteur, quand elle était couronnée de succès, pouvait apporter toute une série de bénéfices marginaux, au-delà des théâtres d'opéra. Les chanteurs avaient la possibilité de chanter à l'église, mais pouvaient aussi se produire en Italie, dans des villes comme Naples ou Rome, où les familles riches donnaient des concerts dans leurs salons. À Londres, Paris, Saint-Petersbourg, ou New York, en travaillant en marge des saisons d'opéra, les artistes pouvaient espérer des revenus bien plus importants que dans les théâtres.

La plupart des concerts privés étaient en général très lucratifs car, en plus du cachet convenu au préalable pour la prestation artistique, des chanteurs comme Giuditta Pasta recevaient souvent des cadeaux des aristocrates chez qui ils chantaient, comme de somptueux bijoux, des châles en cachemire, des robes de velours ou des couverts en argent.

En France, le concert au salon fait partie intégrante du paysage musical de la Restauration et de la monarchie de Juillet. C'était aussi l'occasion pour les chanteurs de rivaliser avec d'autres artistes pour le simple plaisir et défi d'aller jusqu'au bout de leurs possibilités. De telles soirées permettaient d'organiser un duel musical entre deux grands interprètes, très à la mode du temps. En lisant les mémoires de Giuditta Pasta on s'aperçoit qu'elle avait participé à quarante-huit concerts privés dans la seule année 1824⁴⁵. Ces rencontres durent être passionnantes, les programmes musicaux offrant à la Pasta l'opportunité d'affronter des pages qui étaient habituellement hors de son répertoire, et de se mesurer avec des interprètes qu'elle n'aurait jamais pu rencontrer sur les scènes.

Giuditta Pasta fut certainement l'une des premières divas de l'histoire de la musique, une interprète dont la personnalité a changé le cours de l'histoire de la musique. Ainsi, si l'on parlait de « virtuoses » pour désigner les chanteurs les plus brillants des XVII^e et XVIII^e siècles, ces titres sont relayés par de nouveaux adjectifs donnés par les critiques et les mélomanes

(45) Voir Maddalena BERTELÀ : *Stendhal et l'autre, l'homme et l'œuvre à travers l'idée de Féminité*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 107.

du XIX^e siècle. Pour désigner un talent d'exception, on parle désormais d'artiste « distingué », « remarquable », « célèbre » ou « fameux ». La presse française commence aussi à parler à cette époque d'« étoile », ou d'« astre », annonçant les « vedettes », et « stars »⁴⁶ venues d'Angleterre.

Le musicologue Jean Mongrédien situe ainsi la naissance du mythe de la diva vers 1826, date où Giuditta Pasta est unanimement reconnue comme étant la plus grande cantatrice du Théâtre Italien.

On a vu, à travers quelques exemples dans cet article comme la Pasta a révélé un talent remarquable pour mener sa carrière. Elle a compris comment tirer parti de l'avènement du « star-system », avec la surenchère que cela représente⁴⁷. Elle a manifesté un esprit de stratégie en utilisant les ressources des *impresari*, en jouant des rivalités entre les grands théâtres européens du XIX^e siècle, en faisant monter les prix et en négociant âprement dans tous ses contrats la question des congés ou celle des soirées à bénéfice. Elle paraît maîtriser avec aisance les rouages de l'industrie lyrique qui est en train de se mettre en place. Les sommes vertigineuses qu'elle gagne ont participé activement à l'élaboration de son mythe car, comme l'explique Jean-Michel Nectoux : « le cachet mirifique de la star est constitutif de son personnage social : elle a beaucoup de talent parce qu'elle est très bien payée et inversement »⁴⁸.

Catherine MENCIASSI-AUTHIER

Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines

Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

cat.authier@gmail.com

(46) Dès les années 1820 et même dès la fin du XVIII^e siècle, le terme désigne en Angleterre un acteur de théâtre ou un chanteur de grande renommée, dont les apparitions publiques suscitent un engouement exceptionnel, tant au théâtre qu'à la ville. Cet anglicisme apparaît en France dans la *Revue des deux Mondes* en septembre 1849.

(47) Les spectateurs gagnent parfois en un an ce que la diva reçoit en une soirée !

(48) Jean-Michel NECTOUX, *Stars et monstres sacrés, exposition au Musée d'Orsay*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1986, p.18. Plus tard, Adelina Patti va battre tous les records de notoriété et de richesse parmi les artistes de la scène dans la seconde moitié du XIX^e siècle.