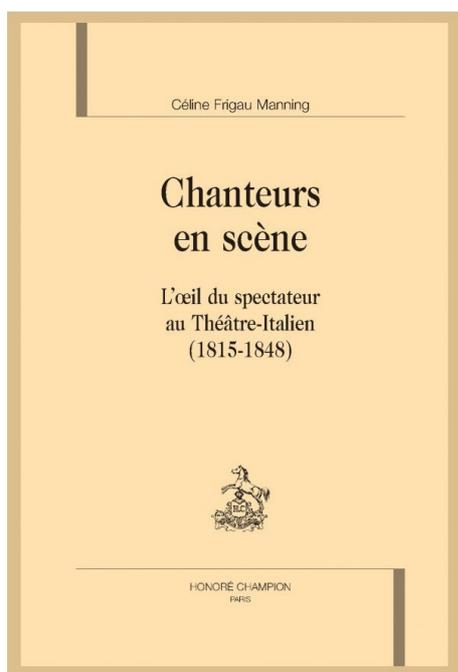




CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Champion (Romantisme et modernités, 143), 2014, 828 pp., ISBN: 978-2-7453-2565-5.



En guise de prologue, deux images de la scène finale de *I Capuleti e i Montecchi* ouvrent ce passionnant ouvrage. Si le décor demeure le même, l'attitude, les costumes, les poses des chanteurs ont évolué de façon impressionnante : empreints d'une retenue, presque d'une pudeur néoclassique, dans le premier cas ; traversés par la tragédie, qui se prolonge de la sombre chevelure de Giulietta au port de bras de Romeo, dans le deuxième. La première illustration, une sobre composition d'Achille Déveria, représente les sœurs Giuditta et Giulia Grisi dans une position figée, censée mettre en valeur la beauté de Romeo qui, au seuil de la mort, garde intactes sa dignité et sa noblesse face à l'incrédulité d'une Giulietta qui le soutient à peine, paralysée par l'effroi. Innovant avec hardiesse, Henri Valentin valorise par contre la force des demi-teintes d'un transport manifestement romantique, tout un jeu de nuances foncées qui exaltent et amplifient

l'élan de la Giulietta de Fanny Persiani, saisie dans le moment où le désespoir l'accable et lui suggère une dernière manifestation de désespoir pour sauver son Romeo, interprété par Elena Angri. Seize ans séparent ces illustrations, parues dans « L'Artiste », en janvier 1833, lors de la création de l'œuvre au Théâtre-Italien, et dans « L'Illustration », lors d'une reprise en automne 1849 : tout un monde semble avoir changé, à commencer par les techniques de reproduction, une lithographie dans le premier cas, qui encadre un tableau vivant fixé à jamais ; une gravure sur bois dans le deuxième, où un fragment du drame dénonce l'efficacité d'un jeu théâtral désormais pathétique.

C'est à partir de cette analyse comparée que Céline Frigau Manning développe son *opus maximum*, issu de sa dissertation doctorale. Ce volume bénéficie de la contribution d'une autre publication de référence, les huit volumes de Jean Mongrédien consacrés à l'histoire du Théâtre-Italien de Paris, véritable point de départ pour un plus vaste chantier de réflexions sur l'histoire de l'opéra dans la première moitié du XIX^e siècle, dans le contexte – on ne peut plus international – d'une ville qui abritait une compagnie entièrement vouée au répertoire en langue italienne.¹ Dans ce sillage s'insère maintenant ce texte, à mi-chemin entre histoire de la réception des opéras, analyse des pratiques de scène et portraits d'artistes, monumental travail documentaire qui frappe non seulement pour la grande masse de sources passées au crible – notamment le matériel d'archive du Théâtre, dispersé entre plusieurs collections –

¹ Cfr. JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, avec la collaboration de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, VIII volumes, Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru-Zane, 2008.

mais surtout pour l'originalité de l'approche, permettant pour la première fois d'en savoir plus sur toute une génération de chanteurs-acteurs qui ont assuré le rayonnement de l'opéra italien du *primo Ottocento*.

Le but n'est pas, toutefois, simplement historique, car, « en replaçant le fait musical dans une analyse globale du spectacle, de sa fabrique et de sa réception »,² l'auteure souhaite retracer une histoire du geste au Théâtre-Italien, sur une scène où se mêle l'expérience de chanteurs italiens avec le regard critique d'un public féru de théâtre, habitué de salles où s'affirme une multiplicité de genres et, par conséquent, de points de vue possibles. D'une part, alors, on insiste sur la pluralité de sources (archives administratives et documents des spectacles, maquettes de décors et costumes, notes personnelles des artistes ; mais aussi littérature théorique, en amont des textes, puis prescriptions de livrets, témoignages des spectateurs, comptes rendus, anecdotes, images de presse), souvent bilingues ; mais de l'autre sur des observations diverses et variées, essentielles dans « la quête artificielle d'une réalité scénique perdue », éparpillée, dispersée au hasard comme « les éclats de miroir brisé [...], des reflets plus ou moins troubles, plus ou moins colorés, mais toujours démultipliés. »³ Ce n'est pas simplement le geste, alors, qui est au centre de cette recherche, mais l'ensemble des pratiques scéniques d'un Théâtre, qui par ailleurs a eu une histoire limitée dans le temps (presque un demi-siècle) et dans l'espace. Les cinq parties du volume, par conséquent, se concentrent d'abord sur l'étude du « geste expressif » et du langage du corps, tel qu'il avait été codifié au cours du siècle précédent ; puis sur la mise en réseau du Théâtre-Italien, par rapport à la foisonnante vie culturelle parisienne, ainsi que sur l'importance que ce lieu exerce dans la carrière des chanteurs ;⁴ en guise d'entracte, la troisième partie analyse les spectateurs du site, s'attarde – de façon idéale – dans le foyer pour esquisser les traits sociologiques du public, ses attentes et ses intérêts, essayant de comprendre les raisons de la fortune de quelques monstres sacrés (notamment Angelica Catalani et Marietta Alboni, Maria Malibran et Giuditta Pasta) ; revient ensuite sur la scène et sa fabrique, sur le travail des décorateurs, les moyens dont on dispose, avec une approche comparée à la concurrente activité de l'Opéra ; brosse enfin un portrait du chanteur en scène et s'interroge sur les modalités de création d'un personnage lyrique.

Dans ce cadre, la présence majeure de Vincenzo Bellini est éclairée d'une nouvelle lumière, puisque le Théâtre-Italien occupe une place importante dans un réseau de relations – professionnelles et artistiques – que le compositeur gère avec intelligence et brio. On revient alors au salon de Cristina Trivulzio de Belgiojoso, rue Montparnasse, pour y repérer, entre autres, le ténor Giovanni De Candia, dit Mario, qui s'était formé au Conservatoire tout

² CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Champion, 2014, p. 22.

³ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁴ Déjà recensé par Nicole Wild (notamment dans son *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, éd. révisée, Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru-Zane, 2012), le foisonnant réseau des théâtres parisiens sous la Monarchie de Juillet a fait l'objet d'une remarquable exposition au Musée de la Vie Romantique de Paris (13 mars - 15 juillet 2012), dont on peut consulter le catalogue (*Théâtres romantiques à Paris. Collections du Musée Carnavalet*, catalogue par Jean-Marie Bruson, Paris, Paris Musées, 2012).

comme à la Comédie-Française, et qui utilisera l'un des traits marquant son aspect physique, la barbe et les moustaches, comme un signe de lutte politique, auquel il ne renonce qu'une seule fois, lors de la création de *Linda di Chamounix*. De même, c'est du salon à la scène que se développe la carrière fulgurante de Maria Malibran, qui préfère commencer par des concerts privés avant de signer son premier contrat aux Italiens, en 1828. Car la clé du succès repose, finalement, dans la capacité d'attirer et de séduire cette vaste couche qui allait sous le nom de *dilettanti*, qui fait l'objet d'une analyse sociologique pointue et donne l'opportunité de comprendre le succès incontestable des opéras de Bellini, deux desquels, *I Puritani* et *Norma*, dépassent la centaine de soirées. De l'Italie à la France, des *Osservazioni sul canto* de Michele Perrino aux *Notes d'un dilettante* de Stendhal, on suit l'évolution de cette catégorie, car le *dilettante* au tout début est passionné presque exclusivement des opéras de Rossini, pour devenir ensuite « fanatique » d'un chanteur, puis à la recherche d'un rituel qui se répète dans le temps mais qui est toujours en mesure d'assurer un effet puissant, une charge émotionnelle saisissante. *I Puritani* consacrent cette quête, affirment l'idéal de l'« électricité », que la capitale française venait de découvrir depuis quelques années, et que la presse spécialisée emploie au moins six fois pour décrire l'enthousiasme suscité à la fin du deuxième acte.⁵

L'atmosphère qui règne dans le théâtre, par ailleurs, ne fait presque jamais l'unanimité, puisque l'attitude du public évolue au cours des années 1830, car le geste devient une part essentielle du jeu théâtral – considéré dans toute sa complexité – sur lequel la dramaturgie de Bellini joue un rôle capital. Proposant une synthèse des commentaires de l'époque, Frigau divise les chanteurs en deux catégories, les « âmes sensibles » et les « chanteurs-machines », ces derniers étant de moins en moins appréciés pour des voix mécaniques autant que pour l'excès des gestes. Les cas de Tamburini et Malibran deviennent ainsi éclairants, car du premier on préfère la voix à l'habitude de surjouer et exagérer les effets, alors que la deuxième, à cause d'un accident, découvre progressivement l'efficacité d'un « geste suspendu », d'une immobilité recherchée, censée traduire l'autorité et le charisme du personnage. « Automates à musique » et « chanteurs-machines » s'opposent à l'art réfléchi et médité d'artistes exemplaires tels que Giuditta Pasta ou Giovan Battista Rubini, dont on découvre « l'âme » dans la sobriété épurée de moyens.

Le début de la direction d'Édouard Robert correspond, en même temps, avec l'émergence de la figure du décorateur ; souhaitant affirmer son identité, le Théâtre-Italien décide de renoncer à la collaboration avec Pierre-Luc-Charles Ciceri, décorateur en chef de l'Opéra à partir de 1815, pour choisir une voie « italienne » qui sera incarnée par Domenico Ferri, engagé à partir de 1829. Ancien élève d'Alessandro Sanquirico à l'Accademia de Brera de Milan, actif dans son pays d'origine à partir de 1818, Ferri a été relativement peu étudié – si l'on excepte une première étude toujours de Frigau –⁶ à cause de l'exigüité des témoignages repérables. Parmi les dix productions du Théâtre-Italien, dont on garde une iconographie,

⁵ Voir, à ce sujet, les remarques de MARK EVERIST, « *Tutti i Francesi erano diventati matti* » : Bellini et le duo pour voix de deux basses, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du colloque international (Paris, 5-7 novembre 2001), sous la dir. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 327-354 : 331-333.

⁶ Cfr. CÉLINE FRIGAU, *Un Bolognais à Paris : Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre royal Italien*, « Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft », xxviii-xxix, 2010, pp. 115-149.

trois concernent des opéras de Bellini, *La Sonnambula* (93 représentations entre 1831 et 1848), *Norma* (117 soirées entre 1835 et 1848) et bien évidemment *I Puritani*, joués 133 fois entre le soir de la création et le 28 mars 1848. Abordée avec une ampleur de références contemporaines qui s'étendent des cours de paysages à la reproduction d'œuvres majeures de la peinture italienne de la Renaissance, la question de la manière, du style de Ferri permet non seulement d'identifier l'attitude « italienne, personnelle et novatrice » de l'artiste, mais surtout de comprendre qu'il rétrécit la profondeur du plateau, rapproche les décors au public, pour qu'on puisse en apprécier les détails, et agrandit la scène sur les côtés, pour que le chanteur évite le fond de la scène. S'adaptant à la structure du Théâtre, le décor de Ferri favorise ainsi des pratiques scéniques qui visent à mettre en valeur la présence du chanteur et son jeu théâtral, dans une proximité avec la salle capable de conjuguer le plaisir des yeux à celui de l'ouïe. Dans l'attente de croiser cette analyse avec un projet en cours, le dépouillement d'un fonds d'environ 90 lettres et autres notes manuscrites adressées à Ferri et à son assistant, Luigi Verardi, entre 1833 et 1850, la figure de cet artiste s'impose pour sa capacité de relier son œuvre au renouvellement de la scène lyrique parisienne à l'époque romantique.

On n'est pas en mesure de s'arrêter plus longuement sur la mine de réflexions que cet ouvrage propose. Mais il convient au moins de rappeler que, avec 41 images en noir et blanc, malheureusement d'une qualité très modeste, le volume inclut quatre annexes, dont deux qui permettent de retracer la chronologie des opéras représentés au Théâtre-Italien entre 1815 et 1848 et le répertoire des chanteurs engagés dans la même période ; et, avant une bibliographie « sélective » mais exhaustive, une liste de sources, manuscrites, iconographiques et imprimées, grâce auxquelles vérifier la quantité de données croisées, superposées, interprétées. Le matériel iconographique utilisé (portraits et recueils de scènes et costumes, conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris et dans d'autres archives) constitue une référence pour les études sur l'activité du Théâtre-Italien à Paris. D'autres pistes – on en rappellera au moins deux, l'étude comparée des productions de *Mosè in Egitto* (1822) au Théâtre-Italien et de *Moïse et Pharaon* à l'Académie royale de Musique, cinq ans plus tard ; ou encore la diversité des interprétations du personnage de Desdemona, dans l'*Otello* de Rossini, par Giuditta Pasta et Maria Malibran – pourront solliciter l'attention du lecteur, auquel on a souhaité indiquer, ici, simplement l'importance des considérations concernant les études sur Bellini. Très courte mais très dense, la conclusion synthétise la pluralité des points de vue convoqués.

D'autres études, dûment mentionnées dans le volume, ont déjà évoqué le lien étroit entre geste et musique, formalisation de l'acte théâtral et signification symbolique, formules mélodiques et rythmiques privilégiées par l'opéra du XIX^e siècle pour amplifier l'expression des passions.⁷ La lecture de ce volume, qui se termine sur la double formation du chanteur-acteur, et qui permet de partager la signification du « geste expressif » que le chanteur interprète et le spectateur observe et saisit, aide à comprendre à quel point la scène française, au milieu du siècle, devient le laboratoire privilégié pour développer la dimension du jeu théâtral, que l'esthétique italienne se limitait à suggérer à travers la partition. Évoqué au terme d'un parcours long mais linéaire, le nom de Patrice Chéreau contribue à s'interroger sur la

⁷ On rappellera au moins les études de MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2005 ; et de MARY ANN SMART, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2004, pp. 70-100.

naissance de la notion de mise en scène, à une époque où elle n'avait pas encore été formulé et pourtant s'affirmait, là où les pratiques scéniques pouvaient être expérimentées, codifiées, évaluées. Que l'on ne prête pas attention à l'ouïe, de façon volontaire, n'est pour une fois pas un défaut mais un mérite : car ce volume raconte l'histoire d'une véritable révolution, celle de l'irruption du théâtre sur la scène de l'opéra. Habité par le drame, le chanteur devient acteur et laisse une trace impérissable dans l'imaginaire immatériel de la scène.

GIUSEPPE MONTEMAGNO