

Zitierhinweis

Noiray, Michel: Rezension über: Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris: CNRS Éditions, 2003, in: ~ *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2007, 4 - Histoire culturelle, S. 981-983, DOI: 10.15463/rec.1189721149, heruntergeladen über Website

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

œuvre ses grands projets » et se concentre sur les innovations introduites par Jacques-Germain Soufflot à Lyon dès 1756 et surtout Claude-Nicolas Ledoux à Besançon en 1784. De même A. Di Profio, qui évoque la création du Théâtre de Monsieur à Paris en janvier 1789 dans le contexte de l'implantation de l'opéra italien en France, met en valeur le rôle joué par Marie-Antoinette ou la Montansier, directrice du théâtre de Versailles, et conclut qu'il s'agit là « d'un pur produit de l'Ancien Régime ». Ne pourrait-on pas inverser la perspective et soutenir que du coup les ruptures commencent pendant l'Ancien Régime, notamment dans les années 1780, relativisant celle de 1791 ?

Le second thème est celui de la politisation, politisation du théâtre et politisation par le théâtre. Double phénomène illustré par l'évolution de la critique théâtrale, dont Michel Biard montre de façon convaincante que c'est à partir de 1791, à l'occasion des troubles religieux puis de la fuite du roi, qu'elle se politise véritablement, devenant « l'un des vecteurs d'une acculturation politique qui doit se faire au pas de charge ». Ce terme d'acculturation, lié à l'idée du théâtre comme « école du peuple », est également employé par J.-L. Chappey pour décrire le projet du Portique, tandis que P. Bourdin, décrivant le rôle joué par les anciens comédiens Fusil, Dumanoir et Dorfeuille pendant la Terreur dans la répression du département de Rhône-et-Loire, note « combien l'expérience des tréteaux est réinvestie dans la production d'images et de jeux de mots, dans les mises en scène des cérémonies déchristianisatrices et républicaines ». Le théâtre de la Révolution est dès lors étroitement lié à la fête, ce qui renvoie au thème plus général de la « théâtralité » de la politique de l'époque¹. Mais comme le fait remarquer justement Erica Joy Mannucci, le modèle de l'acculturation n'est pas suffisant pour rendre compte de l'effet du théâtre, car il tend à occulter le rôle actif du public dans la construction du sens : le théâtre ne serait « ni une chaire, ni une école, donc, mais plutôt un lieu social de médiation culturelle ». Dès lors, on peut regretter l'absence des publics,

souvent caractérisés de manière assez vague par les auteurs, parmi les thèmes explorés, alors même que certains travaux ont montré la voie².

RAHUL MARKOVITS

1 - Voir PAUL FRIEDLAND, *Political actors: Representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, qui évoque également le rôle des comédiens dans l'épisode de la répression lyonnaise (p. 174).

2 - On pense notamment à l'ouvrage de JEFFREY S. RAVEL, *The contested parterre: Public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

Alessandro Di Profio

La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792

Paris, CNRS Éditions, 2003, 561 p.

Comme il arrive souvent avec les ouvrages d'érudition, même parmi les plus sérieux, c'est dans le sous-titre qu'on découvre l'objet de ce livre. En effet, la troupe italienne du Théâtre de Monsieur (devenu Théâtre Feydeau en 1791) n'entretint avec la Révolution française que des rapports relativement ténus : d'une part, ce théâtre fut inauguré en janvier 1789 sous le patronage d'une partie de la Cour ; d'autre part, le répertoire italien, presque entièrement importé du reste de l'Europe, ne fut jamais investi par les thèmes politiques qui inspirèrent bien des pièces françaises après juillet 1789. La dissolution de la troupe, en revanche, fut une conséquence directe de la Révolution : le comte de Provence, frère du roi, qui avait donné son nom au théâtre, s'exila en juin 1791, puis ce fut le tour du directeur, le compositeur et violoniste Giovanni Battista Viotti ; enfin, les chanteurs italiens plièrent bagage en 1792, dès le début des massacres de septembre. En trois ans et demi, cependant, le théâtre avait tourné à plein régime, suscitant une énorme production journalistique dont la troisième partie de *La révolution des Bouffons* procure une passionnante sélection. Au-delà du contexte révolutionnaire, l'aventure italienne du Théâtre de Monsieur présente

l'intérêt majeur de permettre le croisement de plusieurs approches historiographiques, toutes également représentées dans ce livre : l'histoire des institutions, marquée par l'effilochage du Privilège de l'Opéra sous l'Ancien Régime finissant ; l'histoire des sensibilités, vue sous l'angle de la réception d'une production culturelle étrangère ; enfin, l'histoire de la musique, qui trouve dans le répertoire du Théâtre de Monsieur une sorte d'anthologie idéale de l'*opera buffa* des années 1780.

La première partie du livre, organisée selon un principe chronologique, fournit un récit détaillé de l'histoire de l'institution. Sans remonter aux Bouffons de 1752, Alessandro Di Profio commence en 1778, au moment où l'Opéra de Paris fait une seconde tentative pour acclimater en France l'opéra comique italien. Dès 1779, l'entreprise tourne court, mais elle se prolonge par un courant d'opinion où le Privilège – le monopole de l'État, délégué à diverses institutions régnant sur les spectacles – se voit remis en cause de diverses manières. Pierre-Louis Ginguené, l'un des rédacteurs de la partie musicale de l'*Encyclopédie méthodique*, en 1791, interprète la passion polémique des Français pour l'opéra, dans les années 1770 et 1780, comme le symptôme d'une révolte contre un pouvoir que l'on ne pouvait pas attaquer de front. Mais la Cour elle-même était à l'avant-garde de la lutte contre les rigidités du Privilège, avec à sa tête la reine Marie-Antoinette, opposante résolue des barrières dont les Français entouraient leur musique ; les pages 28 à 35 de ce livre sont à recommander aux biographes à la recherche de matériaux solides sur les compétences de la reine en matière d'opéra. A. Di Profio, s'appuyant sur des fonds d'archives peu exploités, retrace les étapes successives qui virent la conception et le financement du nouveau théâtre, malgré l'hostilité ouverte des deux scènes lyriques privilégiées existantes, l'Académie royale de musique (l'Opéra) et la Comédie-Italienne (l'Opéra-Comique). Vient ensuite l'épisode de 1789 pendant lequel G. Viotti, directeur du Théâtre de Monsieur à peine fondé, propose d'acheter à prix d'or l'Académie royale de musique, et même de

fusionner avec la Comédie-Italienne. Ces tentatives restèrent sans lendemain mais elles donnent une idée de ce qu'aurait pu devenir un système des spectacles délié des contraintes étatiques, tel que le rêvait en 1789-1790 une alliance hétéroclite d'aristocrates, de gens de lettres, de musiciens et de « capitalistes » (p. 91). Les rapports administratifs et les pamphlets rédigés autour de ce projet de privatisation des spectacles parisiens jettent un éclairage inédit sur les débuts de la Révolution, que l'on imagine trop facilement accaparés par des préoccupations exclusivement politiques.

L'auteur décrit dans une seconde partie le fonctionnement de la troupe italienne, son répertoire, son orchestre et son esthétique. Les chapitres sur le livret et sur « l'aria de substitution » dégagent de manière neuve les modalités d'adaptation auxquelles furent soumis les 34 opéras représentés, pour la plupart importés des quatre coins de l'Europe – Naples, Venise, Vienne, Londres ou Saint-Petersbourg. L'articulation des trois champs problématiques dégagés plus haut – l'institution, la réception et la technique de composition – trouve ici sa réalisation la plus accomplie dans la mesure où la transformation d'une œuvre existante, pour de nouveaux interprètes et pour un nouveau public, ne peut s'étudier qu'en faisant coexister tous ces différents paramètres. Dans ces chapitres, Luigi Cherubini, directeur musical du Théâtre de Monsieur, ressort comme la figure centrale de l'institution, où il acquiert l'expérience et le prestige nécessaires pour devenir un grand compositeur d'opéras-comiques français, de *Lodoïska* (1791) aux *Deux Journées ou le Porteur d'eau* (1800) – mais le répertoire français n'est pas l'objet principal. Le livre de A. Di Profio se termine par 200 pages de documents et d'articles de journaux dont il faut souligner l'intérêt exceptionnel pour notre compréhension de l'*opera buffa* : contrairement au reste de l'Europe, où les opéras de Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti ou Domenico Cimarosa faisaient partie du paysage sans même que l'on en parle, les journalistes parisiens abordent le genre avec un mélange subtil de pédagogie et de jugement critique, sans jamais se départir d'une liberté de ton qui procure un vrai plaisir de lecture.

L'ouvrage de A. Di Profio relègue dans l'amateurisme les études lointaines de Louis Péricaud et de Remo Giazotto¹. Toutefois, *La révolution des Bouffons* n'est pas un effort isolé : ce livre s'inscrit dans un renouveau d'intérêt pour l'histoire des transferts culturels d'une part, pour l'histoire des institutions lyriques françaises d'autre part. Parmi d'autres études récentes citons celle d'Andrea Fabiano et la thèse de doctorat de Solveig Serre². Bien d'autres sujets d'investigation attendent encore les chercheurs : quelle place la prolifération anarchique des « petits » théâtres parisiens occupe-t-elle dans la désagrégation de l'Ancien Régime ? quels rapports les institutions parisiennes entretiennent-elles avec les théâtres de province ? comment penser le lien qui unit les transformations de la société française dans les années 1780, telles que les décrit Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*, et la spectaculaire évolution du théâtre et de l'opéra à la veille de la Révolution ? Le livre de A. Di Profio, exemplaire par son alliage de narration, de description et d'interprétation des faits, appelle encore bien d'autres travaux sur des objets similaires.

MICHEL NOIRAY

1 - LOUIS PÉRICAUD, *Théâtre de « Monsieur »*, Paris, E. Jorel, 1908 ; REMO GIAZOTTO, *Giovan Battista Viotti*, Milan, Curci, 1956.

2 - ANDREA FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, [1998] 2006 ; SOLVEIG SERRE, « L'Académie royale de musique (1749-1790) », thèse de doctorat, Paris, université Paris 1, 2006.

Esteban Buch

Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale

Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2006, 356 p.

« Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque. » Ainsi

parla Pierre Boulez dans ce manifeste en faveur d'une généralisation de la composition sérielle, publié en 1952 dans la *Revue française de musicologie*¹. Ce langage dodécaphonique, mobilisé ici pour tracer la démarcation éristique d'une avant-garde des années cinquante, eut son inventeur : Arnold Schönberg, compositeur de la Vienne 1900 dont l'audace inouïe fit vaciller cette hiérarchie entre les sons du total chromatique qui, depuis Claudio Monteverdi, gouvernait la science tonale de la composition musicale. Avec P. Boulez, toute une jeunesse vindicative de l'immédiat après-guerre se porte alors héritière du maître viennois, critiquant le caractère inabouti de ses préceptes tout en y puisant les ressources nomologiques qui permettent de poursuivre le travail d'axiomatisation, au nom de l'histoire. A. Schönberg fut l'icône des avant-gardes.

Cependant, pour que ces choix artistiques installent A. Schönberg sur son socle démiurgique, il a fallu construire cette évidence, l'enseigner, ne cesser d'argumenter : il a fallu faire de A. Schönberg « un cas », ce à quoi s'employa la critique viennoise dès 1907 au prix d'une analogie paresseuse avec le « cas Wagner » de Nietzsche². C'est à décrire la naissance de ce régime de controverse, ce moment où « Schönberg » entre dans la délibération des hommes sous la forme d'un problème, ou d'un scandale, tour à tour terroriste ou génie, que s'emploie Esteban Buch dans son nouveau livre : « Comment Schönberg est-il devenu Schönberg, puis Schoenberg ? » ou comment « la reconstruction des premières controverses autour de son œuvre » permet-elle d'écrire une « histoire de la grandeur de Schönberg » (p. 11) ?

Menant l'enquête dans les archives viennoises, E. Buch ne cherche pas « à comprendre pourquoi 'Schönberg est grand', mais pourquoi les uns et les autres ont affirmé, ou nié, qu'il l'était » (p. 288). Cette mise à distance du contenu des croyances lui permettra d'envisager la spécificité du fait esthétique et de l'expérience de jugement auquel il donne lieu indépendamment du statut de celui-ci. Il pourra alors s'avancer au cœur des controverses partition en main, et confronter « les