

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

On croit écouter un conte fait à plaisir lorsqu'on entend dire que, non seulement le roi de Naples pêche, mais encore qu'il vend le poisson qu'il a pris. Rien de plus vrai [...]. Après avoir fait ample capture de poisson, il retourne à terre et quand il est débarqué il jouit du plaisir le plus vif qui soit pour lui dans cet amusement. On étale sur le rivage tout le produit de la pêche, et alors les acheteurs se présentent et font leur marché avec le monarque lui-même. [...]. Alors tout le monde peut s'approcher du roi, et les *lazzaroni* ont surtout ce privilège, car ce prince leur montre plus d'amitié qu'à tous les autres spectateurs. [...]. Lorsque la vente commence, la scène devient extrêmement comique. Le roi vend aussi cher qu'il est possible; il prône sa marchandise, en prenant le poisson dans ses mains royales, et en disant tout ce qu'il croit capable d'en donner envie aux acheteurs. Les Napolitains [...] lui disent des injures comme si c'était un marchand ordinaire de marée qui voulût surfaire. Le prince s'amuse beaucoup de leurs invectives qui le font quelques fois rire à gorge déployée [...]<sup>1</sup>.

En rapportant en 1793 cet épisode qui rabaisse Ferdinand IV (1751-1825) au rang de simple *pescivendolo* (marchand de poisson), l'aventurier Giuseppe Gorani cherche d'abord à désacraliser la figure de celui qui règne sur l'Italie méridionale depuis 1767. Pourtant, en même temps qu'elle dénonce l'insouciance et la vie de plaisirs de Ferdinand, cette satire anti-bourbonienne souligne aussi avec malice le caractère véritablement napolitain du souverain. Mêlé à la foule des pêcheurs de la baie de Naples, interpellant les acheteurs dans le dialecte local, il pourrait être l'un des personnages prisés par l'opéra bouffe, cet hymne à la cité parthéno-péenne<sup>2</sup> et à son petit peuple de mariniers. Carmosina, la modeste marchande de poissons, qui est l'héroïne de *Pulcinella Vendicato*, un opéra bouffe écrit par Cerlone et mis en musique par Paisiello en 1770, lui prêterait volontiers ses harangues destinées à attirer les chalands :

<sup>1</sup> G. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens et des mœurs des principaux États de l'Italie*, 3 vol., Paris, chez Buisson, 1793, vol. 1, p. 49-51.

<sup>2</sup> L'expression fait allusion aux origines grecques de Naples, fondée selon la légende sur le rocher où la sirène Parthénope se serait échouée.

J'ai de beaux rougets,  
 j'ai des muges et des soles,  
 j'ai des dentées aussi  
 qui vous redonneront des forces  
 et puis j'ai pour les jeunes amoureux  
 des petits poulpes, des petits calamars,  
 dont l'odeur et la couleur  
 font venir l'eau à la bouche<sup>3</sup>.

Reflet de la dramaturgie bouffe, la scène décrite par Gorani échappe à la caricature mordante voulue par son auteur car elle exprime aussi la théâtralité du pouvoir royal telle que Georges Balandier l'a théorisée. En effet, selon l'anthropologue, « les acteurs politiques doivent payer leur tribut quotidien à la théâtralité [...]». Le grand acteur politique commande le réel par l'imaginaire. Il peut d'ailleurs se tenir sur l'une ou l'autre de ces scènes, les séparer, gouverner et se produire dans un spectacle<sup>4</sup>.

Dans le cas présent, les manifestations théâtrales du pouvoir sont poussées à leur paroxysme, l'univers politique et la dramaturgie se superposant pour conjuguer leurs effets : en jouant au vendeur de poisson napolitain mais dans un décor bien réel, Ferdinand IV est à la fois roi et comédien. Mais pour Gorani qui n'est que l'un des porte-paroles de la littérature anti-bourbonienne, il y a là une contradiction interne : le divertissement systématique auquel le monarque se livre dégrade la figure royale. Le *Re nasone*, expression dont Ferdinand IV était affublé pour moquer la taille de son nez (*naso*), se mue en *Re lazzarone*<sup>5</sup>. L'illusion théâtrale finit par l'emporter sur la dignité et les exigences du métier de roi : elle donne une image grotesque de Ferdinand se confondant avec son personnage d'opéra bouffe, et au-delà déconsidère l'État qu'il incarne.

Moqué voire méprisé comme roi bouffon, Ferdinand IV était d'abord grand amateur d'opéra bouffe. Au théâtre, avec cet art de la mise en abyme qu'affectionnent les auteurs des métamélodrames

<sup>3</sup> Air de Carmosina, dans *Pulcinella Vendicato*, créé à Naples au Teatro dei Fiorentini pour le carnaval de 1770 (traduction de Jean-François Lattarico).

<sup>4</sup> G. Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, 1992, p. 13 et 16.

<sup>5</sup> Giuseppe Gorani juge que par ses manières, par le jargon napolitain dont il fait toujours usage, [Ferdinand IV] ressemble parfaitement à ces *lazzaroni* qui forment la dernière classe du peuple napolitain » (G. Gorani, *Mémoires secrets...* cit., vol. 1, p. 25). Au XIX<sup>e</sup> siècle, les détracteurs de la monarchie bourbonnienne, par exemple Pietro Colletta et Giovanni La Cecilia condamnent avec la même sévérité les inclinaisons populaires de Ferdinand IV, son goût pour la chasse et la pêche, pour l'oisiveté, sa prédilection pour le dialecte napolitain, tout ce qui fait en lui un émule des décriés *lazzaroni* : P. Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, Capolago, 1834, Trezzano, 1992 ; G. La Cecilia, *Storie segrete delle famiglie reali, o misteri della vita intima dei Borboni*, Gênes, 1859.

et plus généralement des opéras bouffes, le roi *lazzarone*, spectateur assidu de farces et de comédies légères, rit des travers des *lazzaroni*, et la société toute entière se mire dans ce miroir peu flatteur. Car l'opéra est bien, comme l'a montré Philippe-Joseph Salazar<sup>6</sup> en ce qui concerne l'âge classique, un art mimétique qui place sur scène une image idéalisée « de la perfection de la cité, de l'État, de la nature monarchique ». Pour le meilleur ou pour le pire – c'est-à-dire, transposée dans les genres lyriques napolitains, pour les meilleurs (avec l'*opera seria*) ou pour en rire (avec l'opéra bouffe) – le théâtre met en scène une confusion lyrique entre l'État, le roi et la société politique, la représentation « d'un ordre où tout s'accorde »<sup>7</sup>.

Pour sortir de cette illusion de l'effet de miroir, il convient de reconsidérer cet État déconsidéré. À la suite des travaux menés sur Naples par Colette Vallat, Brigitte Marin et Gennaro Biondi qui appelaient à « démythifier la ville »<sup>8</sup>, nous souhaiterions en somme – et la formule peut sembler paradoxale puisqu'il s'agit ici, pour l'essentiel, d'une histoire politique des théâtres d'opéra – *déthéâtraliser* l'histoire des Bourbons de Naples, et d'abord en distinguant ce que le théâtre rassemble artificiellement : le roi, l'État monarchique et la société politique.

### *Le royaume de Naples au siècle des Lumières : singularités, réformes, modernité*

#### Un régime déconsidéré

On sait bien qu'il existe une solide tradition historiographique du dénigrement amusé des Bourbons de Naples, qui puise ses racines dans la légende noire forgée par le *Risorgimento*. Au-delà de la figure d'un Ferdinand IV campé en roi bouffon, elle tend à présenter le royaume de Naples de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle comme une « monarchie bouffe » – au sens où l'on a pu parler pour les régimes politiques du premier XVII<sup>e</sup> siècle d'un « État baroque », caractérisé à la fois par sa puissance d'éblouissement et sa légitimité chancelante. Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle serait la contre-image de ce que l'Italie toute entière veut être un siècle plus tard<sup>9</sup> : oisiveté

<sup>6</sup> P.-J. Salazar, *Idéologies de l'Opéra*, Paris, 1980.

<sup>7</sup> G. Balandier, *Le pouvoir sur scènes...* cit., p. 16.

<sup>8</sup> C. Vallat, B. Marin, G. Biondi, *Naples : Démythifier la ville*, Paris, 1998.

<sup>9</sup> Sur la dépréciation de l'image de Naples et des Napolitains, voir B. Marin, *Généalogies des lieux communs (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, dans C. Vallat, B. Marin, G. Biondi, *Naples : Démythifier la ville...* cit., p. 17-58.

d'une aristocratie baronniale têtue et agrippée à ses privilèges, faiblesse de la société politique confrontée à l'arrogance sociale des élites et à l'inconsistance politique de la plèbe urbaine, incapacité des gouvernants à prendre la mesure des problèmes urbains liés à la modernité, tyrannie d'une capitale parasitaire confisquant la rente foncière.

Aux origines de cette disqualification se trouve la superposition de deux stéréotypes : celui de Ferdinand IV en *Re lazzarone* et celui des Napolitains en *lazzaroni*. Giuseppe Galasso a montré que le topos du Napolitain voleur, violent et superstitieux, trouvait l'une de ses premières expressions dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Il se fige au XVIII<sup>e</sup> siècle, en même temps que l'image stigmatisant Naples comme une ville surpeuplée et chaotique et celle d'une noblesse féodale, brutale et bornée. Mais les préjugés prennent d'abord pour cible la plèbe urbaine décrite comme la foule misérable, indisciplinée mais crédule des *lazzari* ou *lazzaroni*<sup>11</sup>. Dans la deuxième moitié du *Settecento*, le terme devient récurrent dans la littérature de voyage. D'abord largement dépréciatif, il se colore d'une certaine sympathie pittoresque dans les années 1770, avant que les événements de la Révolution napolitaine de 1799 le retourne négativement<sup>12</sup>. Or ce poncif rencontre au cours du XIX<sup>e</sup> siècle les intérêts de la littérature anti-bourbonienne qui, de Pietro Colletta à Alexandre Dumas, dénonce l'incapacité politique des Bourbons à moderniser et à rendre prospère leur royaume.

### Le royaume de Naples : à l'épreuve des paradigmes historiographiques

Conquête des Hohenstaufen (1194-1266), possession angevine disputée (1266-1442), territoire aragonais (1442-1503), vice-royaume espagnol entre 1503 et 1707 avant de passer sous domination

<sup>10</sup> G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Florence, 1982, p. 153; D. Richter, *Das Bild der Neapolitaner in der Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts*, dans H. W. Jäger (dir.), *Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg, 1992, p. 118-130. La question de la prétendue « superstition » napolitaine est abordée de manière critique dans les travaux de Jean-Michel Sallmann, usant des outils conceptuels de l'anthropologie de la croyance pour élaborer une histoire politique du sentiment religieux à Naples : J.-M. Sallmann, *Chercheurs de trésors et jeteuses de sorts. La quête du surnaturel à Naples au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1986; Id., *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, 1994.

<sup>11</sup> Désignant d'abord les lépreux enfermés dans les lazarets, puis par extension les pauvres subsistant par de menus larcins, le mot fut abondamment employé par les mémorialistes et les historiens de la révolte de Masaniello qui ébranla en 1647 le pouvoir espagnol à Naples.

<sup>12</sup> B. Marin, *Généalogies des lieux communs...* cit., p. 49-55.

autrichienne jusqu'en 1734 et l'avènement de la monarchie bourbonnienne, elle-même contestée à plusieurs reprises : « Jusqu'à l'unité de l'Italie le royaume de Naples passe de main en main sans jamais acclimater définitivement une dynastie »<sup>13</sup>. Ce qui caractérise le royaume en longue durée, qu'est-ce sinon la valse des puissances étrangères, le « ballet dynastique » pour reprendre l'expression de Mireille Peytavin ? Il résulte de cette discontinuité une dissociation prononcée entre la patrie, le gouvernement et les rois : « Les Napolitains sont bien conscients que l'existence de leur royaume en tant que monarchie constituée n'est pas liée à l'action d'une dynastie »<sup>14</sup>. Or ce que décrit M. Peytavin à propos de l'insertion de Naples au sein de l'empire espagnol demeure éclairant pour la période bourbonnienne, également marquée par un certain nombre de soubresauts politiques.

Entre 1734 et 1815, l'Italie du sud connaît cinq régimes successifs. En s'emparant du vice-royaume autrichien en 1734, Charles de Bourbon (1716-1788), le fils de Philippe V d'Espagne et d'Élisabeth Farnèse, depuis 1731 duc de Parme et Plaisance, est couronné roi de Naples sous le nom de Charles VII ; il ouvre par là même une nouvelle ère dans l'histoire méridionale : le sud de la Péninsule retrouve un souverain indépendant, un *re proprio*, après des siècles de domination étrangère, d'abord espagnole puis autrichienne. Mais en 1759, à la mort de Ferdinand VI, Charles hérite de la couronne espagnole et prend le titre de Charles III d'Espagne<sup>15</sup>. Après une période de Régence assurée par Bernardo Tanucci, son troisième fils, Ferdinand IV, lui succède en 1767 sur le trône napolitain. Il en est chassé à deux reprises, en 1799 puis en 1806. En effet, la Révolution napolitaine de janvier 1799 le contraint à se réfugier quelques mois en Sicile. Mais l'effondrement rapide de la République napolitaine en juin 1799 lui permet de retrouver son pouvoir. Cependant, le répit est de courte durée pour la monarchie bourbonnienne car les victoires napoléoniennes au début des années 1800 amènent Ferdinand IV à se replier une seconde fois à Palerme : Joseph Bonaparte s'empare de son trône en février 1806. Deux ans plus tard, par l'ordonnance de Bayonne, Napoléon nomme son beau-frère Joachim Murat roi de Naples. Le règne muratien se prolonge jusqu'au printemps 1815, date à laquelle Ferdinand de Bourbon est rétabli dans ses droits par la coalition anti-française.

<sup>13</sup> M. Peytavin, *Visite et gouvernement dans le royaume de Naples (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Madrid, 2003, p. 213.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>15</sup> En tant que roi de Naples, l'historiographie le désigne toutefois simplement comme Charles de Bourbon. Nous retiendrons ici cet usage.

Pour saisir et interpréter ces différents moments de l'histoire méridionale qui sont parfois l'écho différé des événements français (Révolution française de 1789/Révolution napolitaine de 1799; Consulat et Empire napoléonien/monarchie des Napoléonides), on peut être tenté de plaquer des schémas interprétatifs franco-français sur la monarchie bourbonnienne, sur les causes de la révolution à Naples et sur l'expansion napoléonienne dans l'Italie méridionale. Mais ce serait nier les effets des aléas dynastiques napolitains qui accentuent l'autonomie administrative, empêchent l'émergence d'une communauté de destin entre la patrie et les rois, rendent impossible « de transposer brutalement à Naples un droit, des lois, des coutumes et des institutions étrangères »<sup>16</sup>. En particulier le *decennio francese* ne saurait être interprété comme un fragment détaché de l'histoire de la France impériale et projeté dans l'Italie du sud. Il faut au contraire mesurer comment chaque dynaste doit composer avec la réalité napolitaine et la prégnance des « lois du royaume » dont il hérite. Compte tenu de cette exigence méthodologique, l'historien de la monarchie bourbonnienne ne peut avoir que difficilement recours aux grands paradigmes de l'histoire politique française de l'Ancien Régime: absolutisme, despotisme éclairé, révolution.

La notion de monarchie absolue, d'abord et essentiellement utilisée pour qualifier le pouvoir du roi de France à l'époque moderne, notamment celui de Louis XIV, en tant qu'il est « délié des lois », est peu applicable à la réalité napolitaine, même si l'organisation de l'État carolinien présente certaines analogies avec la royauté louis-quatorzienne<sup>17</sup>. En revanche, le terme de « despotisme éclairé » pensé pour décrire la nature des régimes monarchiques de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle cherchant à réaliser certains idéaux des Lumières (culte du progrès, rationalisation de l'État, lutte contre le fanatisme) peut sembler plus approprié. Les travaux de François Bluche ont montré que Naples constituait avec Milan, Parme et Florence, l'un des « meilleurs terrains d'expérimentation » des idées nouvelles en Italie<sup>18</sup>. Le réformisme promu par Charles de Bourbon, en particulier à l'initiative de son ministre Bernardo Tanucci (1698-1783), vise à renforcer l'État royal en affaiblissant

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>17</sup> Pour un bilan historiographique récent sur cette notion controversée: F. Co-sandey, R. Descimon, *L'Absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, 2002.

<sup>18</sup> F. Bluche, *Le despotisme éclairé*, 1969, rééd. Paris, 2000, p. 217-226; C. Chastagnaret, G. Dufour (dir.), *Le Règne de Charles III. Le despotisme éclairé en Espagne. Actes de la table ronde d'Aix-en-Provence, 6-7 janvier 1989*, Paris, 1994.

la puissance sociale et économique de la noblesse mais aussi celle du clergé, en menant une politique anti-féodale (*antifeudalismo*) et anti-papale (*anticurialismo*). L'historiographie récente a réévalué ce *reformismo borbonico*, si ce n'est dans ses réalisations, du moins dans ses aspirations novatrices<sup>19</sup>, et souligné la prégnance des orientations réformistes durant le règne de Ferdinand IV. Il reste que du point de vue des résultats, l'expérience napolitaine de monarchie éclairée demeure très en retrait par rapport à l'exemple prussien ou aux œuvres accomplies à la même époque par les souverains autrichiens, par Charles III en Espagne et, pour rester dans le cadre de la péninsule italienne, par l'archiduc Pierre-Léopold en Toscane<sup>20</sup>.

Il conviendrait enfin de discuter l'adéquation au cas napolitain du troisième grand paradigme de l'histoire politique française, celui de « révolution ». Dès 1801, le premier historien de la Révolution napolitaine, Vincenzo Cuoco, qui en fut à la fois un acteur et un témoin, lance le débat. Cherchant les causes de l'échec du jacobinisme méridional dans son *Essai historique sur la révolution de Naples* paru à Milan<sup>21</sup>, il qualifie l'épisode révolutionnaire napolitain et plus largement italien de « révolution passive » et l'oppose au modèle de « révolution active » que serait la Révolution française. Importées et imposées par le Directoire, rejetées par le peuple, autrement dit « passives », les républiques jacobines italiennes se seraient avérées inéluctablement défaillantes à l'aune du modèle triomphant et populaire de la Révolution française, paradigme de révolution « active ». Depuis, cette distinction n'a cessé d'être réinterprétée et commentée par les historiens de la Révolution napoli-

<sup>19</sup> A. M. Rao, *Il riformismo borbonico a Napoli*, dans G. Cherubini, F. Della Peruta, E. Lepore, G. Mori, G. Procacci, R. Villari (dir.), *Storia della società italiana*, vol. 12, *Il secolo dei lumi e delle riforme*, Milan, 1989, p. 215-290; Id., *Charles de Bourbon à Naples*, dans G. Chastagnaret, G. Dufour (dir.), *Le Règne de Charles III...* cit., p. 29-57. Voir également les travaux de Brigitte Marin, en particulier *Naples: Capital of the Enlightenment*, dans P. Clark, B. Lepetit (dir.), *Capital Cities and their Hinterlands in Early Modern Europe*, Aldershot, 1996, p. 143-167.

<sup>20</sup> F. Diaz, L. Mascilli Migliorini, C. Mangio, *Il Granducato di Toscana. I Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari*, Turin, *Storia d'Italia*, XIII/2, 1997, et E. Chapron, *L'État des Habsbourg-Lorraine (1737-1799)*, dans J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon (dir.), *Florence et la Toscane XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Les dynamiques d'un État italien*, Rennes, 2004, p. 105-125.

<sup>21</sup> V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, Milan, 1801-1806, trad. française par Bertrand Barrère, 1807, *Histoire de la Révolution de Naples*, rééd. par Anna Maria Rao, Maïté Bouyssi, 2001. Nous utilisons ici la traduction d'Alain Pons qui est la plus récente (2004): V. Cuoco, *Essai historique sur la révolution de Naples*, Paris, 2004.

taine<sup>22</sup>, cherchant à évaluer les spécificités du jacobinisme italien et à mesurer l'impact réel de la greffe française.

### Un royaume rétif à la modernité ?

Monarchique ou révolutionnaire, la nature du pouvoir politique dans l'Italie méridionale échappe donc assez largement aux concepts englobant qui, pensés pour la plupart à partir du cas français, furent longtemps abusivement appliqués à l'Europe tout entière. Cette inadéquation a parfois été analysée en terme de retard napolitain au sein d'une histoire générale de construction des États modernes, centralisés, rationalisés, dont la France, avec l'Angleterre, aurait été le parangon. À l'instar des autres États régionaux italiens, on peut être tenté de considérer la monarchie napolitaine comme un exemple d'« alternative perdante », d'« évolution manquée » face au modèle dominant des États nationaux<sup>23</sup>. Faut-il pour autant renoncer à intégrer l'histoire de Naples dans une réflexion globale sur l'État moderne ? Pour répondre à cette question, il importe de ressaisir l'histoire du royaume à la lumière des récents renouvellements historiographiques qui réinterrogent l'évolution politique des anciens États italiens<sup>24</sup>. Sur ce point, Elena Fasano-Guarini a montré comment la succession de trois phases historiographiques depuis le XIX<sup>e</sup> siècle avait progressivement conduit les historiens à réévaluer la modernité de l'État napolitain<sup>25</sup>.

Rompant avec la légende noire du *Risorgimento* faisant de la monarchie espagnole un contre-modèle opposé à la modernité institutionnelle et sociale, Benedetto Croce fut le premier à mettre en

<sup>22</sup> Voir les analyses très récentes sur la Révolution napolitaine et ses spécificités par rapport au cas français, réunies par Anna Maria Rao (dir.), *Napoli 1799 fra storia e storiografia. Atti del convegno internazionale, Napoli, 21-24 gennaio 1999*, Naples, 2002, en particulier la contribution conclusive de Michel Vovelle, *La rivoluzione francese e la rivoluzione napoletana*, p. 855-884, initialement parue en français dans M. Vovelle, *Réflexions sur la Révolution Napolitaine*, dans Id., *Les Républiques-sœurs sous le regard de la Grande Nation, 1795-1803. De l'Italie aux portes de l'Empire ottoman, l'impact du modèle républicain français*, Paris, 2000, p. 189-224. Nous nous permettons également de renvoyer à M. Traversier, *La révolution sans le peuple. Naples 1799*, dans M. Vergé-Franceschi, J.-P. Poussou (dir.), *Ruptures de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les villes dans un contexte général de révoltes et révolutions*, Paris, 2005, p. 167-209.

<sup>23</sup> E. Fasano-Guarini, « États modernes » et anciens États italiens. *Éléments d'histoire comparée*, dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, numéro thématique dirigé par J. Boutier, C. Douki, B. Marin, P. Milza, *Pouvoirs et société en Italie XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, 45/1, janvier-mars 1998, p. 15-41 : 15 et 17.

<sup>24</sup> Pour un bilan bibliographique et critique sur les anciens États italiens : J.-C. Waquet, *Le Grand-Duché de Toscane sous les derniers Médicis*, Rome, 1990 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 276), p. 11-85.

<sup>25</sup> *Ibid.*, en particulier p. 25-28 dont nous reprenons ici les analyses.

évidence l'impact de la vice-royauté comme « facteur de modernisation », à la fois de l'État napolitain et de la société méridionale<sup>26</sup>. Tout en discutant les analyses crociennes sur le rôle joué par la noblesse féodale au sein de la monarchie espagnole, les travaux ultérieurs de Giuseppe Galasso puis ceux de Aurelio Musi ont prolongé cette révision positive du royaume de Naples et mis en évidence « une voie napolitaine vers l'État moderne »<sup>27</sup>. Enfin, si « tous les historiens qui se sont récemment occupés de l'histoire du royaume de Naples en tant que système politique recourent [...] à la notion d'« État moderne » », le schéma crocien a été repris et nuancé, en particulier d'un point de vue chronologique. Selon Rosario Villari par exemple, le processus de modernisation de l'État napolitain passant par le recul de la féodalité s'interrompt avec la défaite de la révolte anti-espagnole et anti-féodale de 1647, marquant le début d'une période de « reféodalisation »<sup>28</sup> et la « fin de l'effort absolutiste et modernisateur de l'Espagne »<sup>29</sup>. Dans cette perspective, la monarchie bourbonnienne du XVIII<sup>e</sup> siècle ne s'inscrit plus dans un mouvement linéaire, bien que heurté, de modernisation, comme le défendent Giuseppe Galasso ou Aurelio Musi à la suite de Croce. Elle est au contraire replacée dans un trend général de régression politique entamée au milieu du *Seicento*.

### Les débats sur les Lumières : réforme et *Settecento*

Qu'on le considère comme une phase de repli par rapport à l'âge renaissant, ou au contraire comme un seuil vers le processus unitaire culminant au XIX<sup>e</sup> siècle, le siècle des Lumières en Italie méridionale se caractérise d'abord par une vitalité culturelle et intellectuelle qui impose sa propre périodisation<sup>30</sup>. Avec le développement, depuis l'après-guerre, de la grande historiographie sur l'*Illu-*

<sup>26</sup> G. Galasso, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milan, 1990, p. 368.

<sup>27</sup> Id., *Momenti e problemi di storia napoletana nell'età di Carlo V*, dans Id., *Mezzogiorno medievale e moderno*, Turin, 1965, p. 137-197 ; Id., *La Spagna imperiale e il Mezzogiorno*, dans Id., *Alla periferia dell'Impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Turin, 1994, p. 5-44 ; A. Musi, *Mezzogiorno spagnolo. La via napoletana allo Stato moderno*, Naples, 1991.

<sup>28</sup> R. Villari, *La Spagna, l'Italia e l'assolutismo*, dans *Studi storici*, XVIII, 1977, p. 5-22.

<sup>29</sup> E. Fasano-Guarini, « États modernes » et anciens États italiens... cit., p. 27.

<sup>30</sup> G. Ricuperati, Le categorie di periodizzazione e il Settecento. Per una introduzione storiografica, dans *Studi settecenteschi*, 14, 1994, p. 9-106 et sous la direction du même auteur, *Historiographie et usages des Lumières*, Berlin, 2002.

<sup>31</sup> Concernant le renouveau de l'historiographie italienne des Lumières après-guerre, voir le bilan établi par M. Verga, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie: le Settecento riformateur ?*, dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, numéro thématique, *Pouvoirs et société*... cit., p. 89-116.

*minismo*<sup>31</sup>, à l'ombre de la figure tutélaire de Franco Venturi<sup>32</sup>, l'histoire intellectuelle a ainsi mis en évidence le propre dynamisme du royaume de Naples au sein de l'Europe des Lumières. L'effervescence culturelle qui caractérise cette époque, à Naples comme ailleurs, est généralement interprétée en terme de réformisme politique, et, conçue, par conséquent, comme un gage de modernité. L'historiographie des *Lumi italiani* associe de fait étroitement les Lumières philosophiques et les réformes menés par les États préunitaires au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce lien est fondé sur un constat concret : beaucoup plus que les philosophes de la France des Lumières, les *Illuministi italiani* ont collaboré avec les gouvernements des États italiens, ce qui a effectivement pu encourager des politiques de réforme.

Une telle interprétation, soulignant les relations étroites entre le mouvement intellectuel des Lumières et le réformisme politique, conduit souvent l'historiographie à considérer la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle italien comme l'âge d'or de l'*Illuminismo* et des réformes, et à ressaisir cette période dans un long *Risorgimento* dont elle constituerait le prologue culturel<sup>33</sup>. En ce sens, l'on traque souvent dans le *Settecento* l'esprit de réforme, qui serait la preuve de la capacité à sortir de la fatalité du *malgoverno*. Or Naples s'impose comme l'un des principaux centres animateurs de cet « esprit », comme l'un des pôles où le réformisme est discuté, débattu et défini, quand bien même les réformes concrètes des institutions et de la société ne semblent pas aboutir à des résultats concrets de grande ampleur. La parution de deux volumes consacrés spécifiquement aux réformateurs napolitains dans la somme dirigée par Franco Venturi sur les *Illuministi italiani* a entériné dans l'historiographie du XVIII<sup>e</sup> siècle le rôle éminent de la capitale méridionale dans la géographie de l'*Illuminismo* italien<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> F. Venturi, *Settecento riformatore*, 5 vol., Turin, 1969-1990. Sur le rayonnement des travaux de Franco Venturi et leur impact sur l'historiographie récente, F. Diaz, *Il Settecento di Franco Venturi* dans *Rivista storica italiana*, CVIII, 1996, p. 649-677 ; G. Ricuperati, L. Guerci (dir.), *Il coraggio della ragione. Franco Venturi, storico e cosmopolita*, Turin, 1998 ; M. Verga, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie...* cit., p. 100 et suivantes.

<sup>33</sup> Les liens entre *Illuminismo*, réformes et origines du *Risorgimento* sont analysés en particulier dans M. Di Simone, *Riformismo e assolutismo illuminato in Italia: modelli istituzionali e orientamenti storiografici*, dans *Rassegna storica del Risorgimento*, LXXXIX, 1992, p. 147-168 ; M. Mirri, *Dalla storia dei « lumi » alla storia degli antichi stati italiani*, dans A. Fratoianni, M. Verga (dir.), *Pompeo Neri. Atti del colloquio di studi di Castelfiorentino, 6-7 maggio 1988*, Castelfiorentino, 1992, p. 401-540, et la synthèse récente de G. Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine, 1770-1922*, Paris, 1993, rééd. augmentée, 2004, p. 32 et suivantes.

<sup>34</sup> F. Venturi (dir.), *Illuministi Italiani*, vol. 5, *Riformatori napoletani*, Milan-Naples, 1962, vol. 6, *Opere di Ferdinando Galiani*, F. Diaz, L. Guerci (dir.), Milan-Naples, 1975.

L'historiographie des Lumières italiennes a traditionnellement distingué deux phases scandant l'histoire du réformisme politique et de ses liens avec les *Illuministi* : un moment de montée en puissance de la capacité à réformer, de « collaboration intensive entre les hommes des Lumières et le pouvoir politique » à partir du traité d'Aix-La-Chapelle en 1748, suivi d'un moment de crise dans les années 1770 et de reflux global « que l'on assimile à une phase de déclin ou de crépuscule de la pensée des Lumières »<sup>35</sup>. À Naples, la disgrâce en 1776 de Bernardo Tanucci, figure tutélaire de la Réforme éclairée, correspondrait à cette rupture : le règne de Ferdinand IV commencerait finalement au moment où disparaît peu à peu toute possibilité de réforme.

### Une histoire « désidéalisée » des pratiques de pouvoir

Les travaux récents de Giuseppe Ricuperati ou de Vincenzo Ferrone incitent toutefois à se méfier du schématisme d'une telle périodisation, qui retient trop systématiquement la pertinence du lien établi entre Lumières et réformes et qui tend à effacer les mutations internes au phénomène de l'*Illuminismo*. Pour mieux appréhender les scissions internes du *Settecento*, il importe donc de suivre la plus forte pente de l'évolution historiographique, désormais plus attentive aux procédures, aux techniques de pouvoir, « aux réalités politico-institutionnelles »<sup>36</sup>. L'historiographie des grands noms de la réforme et de la pensée des Lumières est aujourd'hui complétée et nuancée par histoire sociale des professions intellectuelles, plus soucieuses de l'étude des pratiques, des réseaux et des hiérarchies internes aux milieux savants<sup>37</sup>.

Ce tournant « pragmatique » se traduit dans le domaine de l'histoire culturelle par le passage d'une histoire des idées politiques à une histoire des pratiques mais il se vérifie aussi dans les autres branches de l'histoire, notamment en histoire politique. Ainsi, dans le cas du royaume de Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle, la recherche a-t-elle souligné la dimension concrète et fonctionnelle de l'*Illuminismo*, ce que Gilles Pécout appelle le *praticismo*<sup>38</sup>. Le réformisme bour-

<sup>35</sup> G. Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine...* cit., p. 33.

<sup>36</sup> M. Verga, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie...* cit., p. 111.

<sup>37</sup> J. Boutier, B. Marin, A. Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence : une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Rome, 2005 (*Collection de l'École française de Rome*, 355). C'est dans cette perspective générale que nous avons étudié la figure du censeur et juriste napolitain, Saverio Mattei : M. Traversier, *De l'érudition à l'expertise : Saverio Mattei (1742-1795)*, « *Socrate imaginaire* » dans *la Naples des Lumières*, dans *Revue Historique*, 2007/1, p. 91-136.

<sup>38</sup> G. Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine...* cit., p. 33.

bonien, en partie relayé par la monarchie des Napoléonides, a investi de nombreux domaines, la fiscalité<sup>39</sup>, l'armée<sup>40</sup>, la police et le contrôle territorial<sup>41</sup> comme la justice<sup>42</sup> et la santé publique<sup>43</sup>. Mais l'ampleur et la variété de ces ambitions ne doivent pas masquer les incertitudes de la période, faite de réformes et de contre-réformes<sup>44</sup>. La deuxième moitié du *Settecento* apparaît finalement comme un moment de potentialités historiques, que l'on doit envisager de manière non orientée, non téléologique, mais en tenant compte du buissonnement des possibles et du bouillonnement intellectuel qui l'accompagne. Ce que l'on prenait pour confusion, hésitation, chaos, est en fait la complexité d'une modernité qui peut emprunter des voies paradoxales, se construit et se déconstruit par à coups, en tressant des temporalités multiples. Elle s'exprime par la coïncidence d'effets de seuil, d'avancées et de résistances au réformisme. Des effets de seuil sont notamment atteints en ce qui concerne la politique anticuriale et antibaronniale telle qu'elle avait été mise en œuvre par Tanucci<sup>45</sup>. Il en résulte, par exemple, une structuration subtile de l'aristocratie, en partie domptée et contrôlée, qui ne se laisse donc pas réduire à sa composante féodale, mais comporte un patriciat urbain consolidé<sup>46</sup>. Quant aux réalisations politiques, aux

<sup>39</sup> A. M. Rao, *L'amaro della feudalità. La devoluzione di Arnone e la questione feudale a Napoli alla fine del '700*, Naples, 1984.

<sup>40</sup> Id., *Esercito e società a Napoli nelle riforme del secondo Settecento*, dans *Studi Storici*, XXVIII, 1987, p. 623-677.

<sup>41</sup> Parmi les travaux récents sur les réalisations réformatrices de la monarchie bourbonnienne et leur prolongement par les Napoléonides, G. Alessi, *Giustizia e polizia. Il controllo di una capitale. Napoli 1779-1803*, Naples, 1992; B. Marin, *Découpage de l'espace et contrôle du territoire urbain: les quartiers de police à Naples (1779-1815)*, dans *Mélanges de l'École française de Rome, Italie-Méditerranée*, 105, 1993/2, p. 349-374.

<sup>42</sup> A. M. Rao, *Galanti, Simonetti e la riforma della giustizia nel regno di Napoli (1795)*, dans *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1984, p. 281-341.

<sup>43</sup> B. Marin, *Magistrature de santé, médecins et politique sanitaire à Naples au XVIII<sup>e</sup> siècle: de la lutte contre les épidémies aux mesures d'hygiène publique*, dans *Siècles. Cahier du Centre d'histoire «Espaces et cultures»*, 14, 2001, p. 39-50.

<sup>44</sup> Sur cette période incertaine qui voit se superposer en particulier dans les années 1780 résistances aux réformes et apogée du réformisme étatique, A. M. Rao, *Il riformismo borbonico a Napoli...* cit., notamment p. 274-280.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 252-274; M. G. Maiorini, *La Reggenza borbonica, 1759-1767*, Naples, 1991.

<sup>46</sup> Sur les composantes et les recompositions internes de l'aristocratie napolitaine à l'époque moderne, G. Delille, *Famille et propriété dans le royaume de Naples (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Rome, 1985 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 259); G. Muto, «*I segni d'onore*». *Rappresentazioni delle dinamiche nobiliari a Napoli in Età moderna*, dans M. A. Visceglia (dir.), *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centromeridionale nell'Età moderna*, Rome-Bari, 1992, p. 171-192; G. Labrot,

réformes institutionnelles menées pour rationaliser l'organisation et l'action de l'État, elles butent sur des réactions féodales, ce qui alimente une conflictualité importante.

### L'histoire de l'État napolitain au prisme de l'opéra

Pour saisir les véritables césures idéologiques et politiques qui redéfinissent l'action de l'État méridional tout au long de cette période, nous avons choisi un prisme, celui de l'opéra napolitain. Ce choix, peut-être surprenant de prime abord, se justifie de trois manières. En premier lieu, parce que les différents régimes politiques qui se sont succédés à Naples durant notre période d'étude ont investi le théâtre musical comme *instrumentum regni* ; deuxièmement, parce que notre période d'étude correspond à l'âge d'or de la théâtromanie et de la mélomanie des amateurs et que ces passions pour les arts de la scène sont parcourues d'enjeux sociaux et idéologiques à peine masqués par le plaisir du divertissement ; troisièmement, parce que la métropole méridionale est marquée par une effervescence théâtrale qui en fait la capitale musicale de l'Europe des Lumières et dans une moindre mesure celle de l'Europe napoléonienne.

Une telle histoire, si elle est possible, doit pouvoir éclairer la complexité de l'État royal et de ses interventions, les avancées et les reculs de la modernisation étatique, les recompositions internes de la société méridionale et les variables d'autonomisation relative à chaque groupe social, ainsi que les temporalités emboîtées de chacun de ces processus. En ce sens, elle se veut autant histoire de la représentation de la figure royale à l'opéra et par l'opéra, qu'histoire d'une politique théâtrale attentive aux pratiques d'organisation et de contrôle de l'univers des spectacles. Nous traiterons donc du théâtre lyrique (*teatro musicale*) en tant qu'instrument de communication politique, lieu public, champ d'intervention de la législation et de la police, mais aussi comme divertissement social

*Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana, 1530-1734*, Naples, 1979 ; Id., *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Naples, 1993 ; M. A. Visceglia, *Un groupe social ambigu. Organisation, stratégies et représentations de la noblesse napolitaine, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Annales ESC*, juillet-août 1993, 4, p. 819-851 ; Id., *La nobiltà nel Mezzogiorno d'Italia in Età moderna*, dans *Storica*, 7, 1997, p. 49-96. Concernant les rapports entre l'aristocratie napolitaine et la rente foncière, voir les travaux de M. Benaiteau, *La rendita feudale nel regno di Napoli attraverso i relevi: il Principato Ultra, 1550-1806*, Milan, 1980 ; Id., *Vassalli e cittadini. La signoria rurale nel Regno di Napoli attraverso lo studio di efendi dei Tocco di Montemiletto, XI-XVIII secolo*, Bari, 1997.

aux usages moins futiles qu'il n'y paraît *a priori*, et enfin en tant que genre artistique contribuant par sa diffusion dans toute l'Europe au rayonnement international de Naples.

Plus qu'un apport à l'histoire de la musique, ce livre propose une contribution à l'histoire de Naples et à celle de l'État royal. À travers le cas du théâtre d'opéra, il s'agit d'appréhender la place des productions culturelles dans la construction de l'État méridional et leur rôle dans l'élaboration d'une image positive du royaume en Europe au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Nous ne proposons donc pas une histoire du théâtre musical à Naples au temps de l'âge d'or de l'opéra italien mais bien une histoire politique et culturelle des pratiques musicales à Naples à la fin de l'époque moderne en tant qu'elles participent ou échappent à l'exercice du pouvoir royal.

### *Pour une histoire politique de la musique*

#### La politisation de la musique, nouvel objet d'histoire

La question des liens entre la musique et la politique est l'objet d'un important renouvellement historiographique depuis deux décennies. Si les philosophes et les politologues ont souvent puisé dans la tradition platonicienne pour aborder ce thème<sup>47</sup>, l'histoire de la musique, qu'elle soit le fait des historiens ou des musicologues, s'est réappropriée assez récemment cet objet de recherche en interrogeant les relations entre les formes musicales et les structures politiques d'une période donnée. L'article programmatique de Marie-Thérèse Bouquet-Boyer sur « les rapports plus ou moins subtils existants entre la musique et l'État » présenté en 1984 a ouvert la voie en ce sens<sup>48</sup>. Pour elle, musicologues et historiens devaient

<sup>47</sup> La *République* de Platon constitue le socle théorique des rapports entre politique et musique dans la théorie musicale occidentale; articulée autour des effets pernicioeux de la musique, la théorie platonicienne propose également une réflexion fondamentale sur la censure, sur la musique d'État et sur la figure de l'expert musical: Platon, *La République*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1940, vol. 1, en particulier les livres III et X. Parmi les travaux qui réinterrogent la conception platonicienne, on peut citer T. W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, 1994; Id., *Théorie esthétique*, Paris, 1995; C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, Genève, 1995; J. Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, 2002.

<sup>48</sup> M.-T. Bouquet-Boyer, *Le document historique et musical dans l'histoire de la musique*, dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'École française de Rome, Rome, 15-17 octobre 1984*, Rome, 1985 (*Collection de l'École française de Rome*, 82), p. 281-293: 281.

les uns et les autres s'intéresser à la musique en tant qu'« instrument représentatif du pouvoir », et au musicien comme « ambassadeur de la politique artistique de son pays »<sup>49</sup>. Certes cette lecture apparaît assez restrictive quand elle soumet la vie musicale aux contraintes de la réalité politique dont elle tend à n'être que le reflet, mais le texte de M.-T. Bouquet-Boyer suggérait avec force les avantages épistémologiques qui pouvaient naître du dialogue entre l'histoire et la musicologie.

Attestant du bien-fondé de ces propositions, les travaux de Jane Fulcher, de Martin Kaltenecker et d'Esteban Buch parus dans les années 1990 se sont d'abord interrogés sur les usages politiques des œuvres musicales après la Révolution française. Abordant cette question à partir d'objets musicaux variés, ils ont fermement démontré que l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par les débuts du processus de politisation de la musique, au sens où la musique est investie par le pouvoir ou par d'autres groupes sociaux d'un message idéologique signifiant et propageant les valeurs qui sont les leurs. Désormais, la musique n'est plus l'ornement de la communication politique mais bien l'un des outils de la politique. Ainsi dans *Le Grand Opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Jane Fulcher entend démontrer en partant de l'exemple de *La Muette de Portici* de Daniel Auber comment les mélodrames ont pu façonner les perceptions politiques, comment le théâtre d'opéra est devenu « le lieu émergent de contestation politique » et comment en retour les œuvres musicales ont été appréciées en fonction de critères politiques<sup>50</sup>. Notons toutefois qu'il est parfois difficile de mesurer dans cette appropriation de l'art musical par le pouvoir ce qui participe d'une esthétisation de la politique ou d'une politisation de la musique, la musique étant alors dotée d'une véritable fonction politique.

Martin Kaltenecker fait remonter ce lien nouveau entre politique et musique au moment fondateur que constitue l'époque révolutionnaire aussi bien pour la modernité politique que pour la modernité musicale<sup>51</sup>. Discutant certaines interprétations proposées par Kaltenecker en particulier sur le rôle de Beethoven, Esteban Buch a entrepris avec *La Neuvième de Beethoven* une véritable histoire des appropriations politiques de ce célèbre objet musical

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 286 et 289.

<sup>50</sup> J. F. Fulcher, *The nation's image : French Grand Opera as politics and politicized art*, Cambridge, 1987, trad. française, *Le Grand Opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Paris, 1988.

<sup>51</sup> M. Kaltenecker, *La Rumeur des batailles, la musique au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2000.

dont l'*Ode à la Joie* fut adoptée comme hymne européen mais aussi comme hymne du régime raciste de Rhodésie<sup>52</sup>. Le musicologue cherche à cerner ce qui dans l'œuvre même autorisait ou non ces usages politiques contradictoires. Dans la même perspective, Christophe Prochasson a réuni dans un numéro spécial de la revue *Le Mouvement social* différents articles croisant histoire de la musique et histoire politique pour mettre en évidence les enjeux politiques qui « enserrant » les œuvres au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : refusant une lecture abstraite de la musique que son écriture particulière et les émotions impalpables qu'elle suscite rendrait apolitique voire a-historique,

tous montrent qu'analyser une œuvre revient à considérer un collectif : un environnement politique et social, un compositeur et une chaîne de traditions dans laquelle il s'inscrit, un milieu professionnel fait d'autres musiciens et de critiques, importants médiateurs et producteurs de valeurs [...], un public enfin. Il ne s'agit donc de rien d'autre que d'apporter son écot à une histoire sociale de la musique savante en plein développement<sup>53</sup>.

Si notre propos s'inscrit naturellement dans cette perspective, il concerne néanmoins une période en partie antérieure au processus de politisation de la musique telle qu'il a été identifié par ces différents auteurs. C'est donc aussi un temps de mutations qu'il nous faut interroger, en tenant compte des acquis de la bibliographie sur le XIX<sup>e</sup> siècle mais aussi des travaux portant sur les pratiques politiques de la musique à l'époque moderne. Sur ce point, la bibliographie ne manque pas car les recherches sur les usages de la musique entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans la riche historiographie sur les formes de communication politique des monarchies de l'Ancien Régime. En effet, les historiens de cette période ont étudié les formes musicales en tant qu'elles participaient aux cérémonies du pouvoir princier. La musique constitue un instrument de la représentation du souverain, au sens de Louis Marin<sup>54</sup>. L'approche

<sup>52</sup> E. Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, 1999.

<sup>53</sup> C. Prochasson, *Musique et politique : nouvelles approches*, dans *Musique en politique*, n° spécial, *Le Mouvement Social*, 208, juillet-septembre 2004, p. 3-5 : 4-5. Les politologues ont également récemment réinvesti la musique comme champ de la recherche, comme en témoigne le numéro thématique dirigé par Jean-Marie Donegani de *Raisons politiques*, consacré aux influences réciproques entre politique et musique : *Musique et politique*, n° thématique, *Raisons politiques*, 14, 2004/2. Le cas spécifique de l'opéra est abordé à travers les exemples des œuvres de Monteverdi, Wagner et Verdi par Mitchell Cohen (*Pensées sur l'Opéra politique*, dans *Ibid.*, p. 41-59).

<sup>54</sup> L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, 1981, p. 11-13 : Le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela

de l'historien de Port-Royal est guidée par une idée-force selon laquelle le roi n'est vraiment roi que dans ses images. L'efficacité du dispositif représentatif royal repose en effet sur un double pouvoir : le premier effet serait « un pouvoir de présence au lieu de l'absence et de la mort », au sens où en se représentant, le monarque constituerait sa perpétuité ; le deuxième effet, à l'œuvre dans la représentation et que Louis Marin désigne comme « l'effet de sujet » serait « un pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation » de soi par la démultiplication et l'intensification de l'image de la figure royale. Cette conception du double pouvoir de la représentation a été abondamment reprise par les historiens modernistes. Elle a par exemple permis à Gérard Sabatier d'analyser l'imaginaire politique de Versailles<sup>55</sup> et de montrer qu'il était travaillé par une tension entre discours codé et propagande, entre la volonté d'éblouir et celle de persuader : « *Il faut* que Versailles s'exprime dans le langage de l'allégorie, qu'il y ait des dieux, des renommées, que Louis XIV soit costumé en romain ; mais la gloire du roi ne sera totale que si elle se manifeste aux yeux de tous »<sup>56</sup>. Or le théâtre se trouve justement à ce point de tension entre éblouissement et persuasion.

Le théâtre musical peut donc être appréhendé en tant qu'outil de la propagande d'État. La notion doit toutefois être maniée avec prudence. Suivant en la matière les mises en garde de Michèle Fogel qui qualifie ce concept de « pâte molle », on se gardera de « recouvrir [de ce terme] tout ce dont le pouvoir royal favorise la présentation, des spectacles de tréteaux aux tableaux vivants [...] ou la circulation, images, récits, démonstrations polémiques que l'instrument typographique a permis de produire et de multiplier »<sup>57</sup>. On retiendra au contraire la définition active qu'en donne Hélène Duccini à propos de la monarchie française : « la propagande d'État se donne trois objectifs principaux : la justification d'une politique, dans le feu de l'actualité, c'est-à-dire des choix qui orientent l'action et que ne font pas a priori, l'unanimité ; l'explication théorique,

deux fois, d'une part en *modalisant* la force en puissance et d'autre part en *valorisant* la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant [...]. Le sujet de représentation, pour se réaliser sujet d'absolu pouvoir – le monarque absolu – sera produit comme effet de la représentation narrative, effet de récit, effet de récit d'histoire où est construit dans le présent même de l'acte extraordinaire du prince, le mémorial de la mémoire du roi, qui accomplit le temps dans un passé qui est un présent éternisé ».

<sup>55</sup> G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, 1999.

<sup>56</sup> Id., *Versailles, un imaginaire politique*, dans *Culture et idéologie...* cit., p. 295-324 : 321.

<sup>57</sup> M. Fogel, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1989, p. 15.

à plus long terme, qui justifie le système d'État [...]; enfin l'exaltation du sentiment d'appartenance à la nation [...]»<sup>58</sup>. Dans ce cadre conceptuel, il importe donc de mesurer comment et à partir de quand l'opéra véhicule des messages idéologiques perceptibles et conçus comme tels par le pouvoir napolitain, cherche à convaincre plutôt qu'à captiver les gouvernés par la mise en scène de sa représentation. Nous veillerons cependant à ne pas réduire les usages de la musique par le pouvoir à cette seule fonction de propagande.

### Dialogues entre l'historien et le musicologue

Longtemps les musicologues ont ramené l'histoire à la notion appauvrissante de contexte: l'histoire était souvent présentée ainsi qu'une simple toile de fond, comme si les formes musicales ne pouvaient être constitutives de ce même contexte. Inversement, les historiens ont fréquemment fait preuve d'une certaine réticence à aborder les formes musicales comme objets historiques, et plus globalement à les considérer comme partie intégrante du système de communication politique. Peut-être, comme le suggère Florence Alazard, « parce que – si l'on fait abstraction des textes qu'elle accompagne ou qui l'ornent – la musique n'est a priori ni narrative, ni descriptive »<sup>59</sup>.

Rompant avec cette distance longtemps entretenue entre l'histoire et la musicologie, les musicologues furent les premiers à sortir d'un certain internalisme, suivant les invitations lancées en ce sens par Françoise Escal dès 1979. Rejetant la conception d'un contexte-prétexte qui serait simplement juxtaposé à l'œuvre musicale et refusant tout autant de réduire la musique à un simple reflet du contexte social et politique, elle propose au contraire de « lire l'inscription historique d'une production (musicale), ressaisir quelques-unes des déterminations socio-historiques du texte (musical), étant entendu que ces déterminations sont, si l'on peut dire, réversibles, et que les relations que l'œuvre musicale entretient avec l'extérieur, le contexte, sont dialectiques et médiatisées d'une manière complexe »<sup>60</sup>. En faisant sienne cette nouvelle approche de

<sup>58</sup> H. Duccini, *Un aspect de la propagande royale sous les Bourbons: image et polémique*, dans *Culture et idéologie...* cit., p. 211-229: 211.

<sup>59</sup> F. Alazard, *Art vocal, art de gouverner: la musique, le prince et la cité en Italie du nord, 1560-1610*, Tours, 2002, p. 20-21. Voir également M. Chimènes, *Histoire sans musique*, dans *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1997/1, p. 12-21; Id., *Musicologie et histoire. Frontière ou «no man's» land entre deux disciplines?*, dans *Revue de Musicologie*, 84-1, 1998, p. 67-78.

<sup>60</sup> F. Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, 1979, p. 211. Voir également les propositions du musicologue William Weber pour favoriser les échanges

l'histoire, la musicologie a suivi une évolution parallèle à celle de la sociologie de l'art au début des années 1980 qui tentait de se frayer un chemin à égale distance de l'idéalisme désincarné des œuvres et du réductionnisme de la théorie mécanique du reflet<sup>61</sup>. Progressivement, les problématiques des musicologues se sont donc historicisées comme en témoignent par exemple les recherches de Myriam Chimènes sur les salons de musique au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>.

Du côté des historiens, l'histoire socio-culturelle s'est depuis peu emparée de la musique comme objet de recherche<sup>63</sup>. Plusieurs études historiques récentes se sont donc efforcées de croiser les apports de l'histoire et de la musicologie. Confrontant les sources habituelles des historiens (comptes-rendus de spectacle, chroniques urbaines, traités de théorie politique) et celles des musicologues (partitions, traités sur la musique), les travaux de Florence Alazard sur la musique vocale dans les cours italiennes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle ont par exemple démontré que la musique était conçue comme une forme du discours politique, cherchant à «faire faire ou plus exactement, comment les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle croyaient et voulaient qu'elle fasse faire»<sup>64</sup>. L'ouvrage paru en 2002 sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, sur *Le concert et son public* de 1780 à 1914, s'inscrit également dans cette perspective pluridisciplinaire<sup>65</sup>. Partant du constat que la musique était demeurée à la marge du renouveau de l'histoi-

entre musicologie et histoire, dans W. Weber, *Beyond Zeitgeist: Recent Works in Music History*, dans *The Journal of Modern History*, 1994/2, p. 321-345.

<sup>61</sup> Par exemple l'ouvrage de M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 1972, trad. française, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985.

<sup>62</sup> M. Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert sous la III<sup>e</sup> République*, Paris, 2004. Il est significatif que la musicologue ait dirigé à partir de 1995 un travail collectif sur la vie musicale sous Vichy associant historiens et musicologues : M. Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, 2001.

<sup>63</sup> Pour une mise en perspective historiographique de cette nouvelle tendance de la recherche, S.-A. Leterrier, *Le Mélomane et l'historien*, Paris, 2005. Nous nous permettons également de renvoyer à l'Introduction générale de L. Gauthier, M. Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, préface de J.-P. Bartoli, Paris, 2008.

<sup>64</sup> F. Alazard, *Art vocal, art de gouverner...* cit., p. 30.

<sup>65</sup> H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1911 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, 2002. Le dialogue disciplinaire autour de l'objet musical a été poursuivi dans deux autres ouvrages également dirigés par ces trois auteurs : H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), *Les Sociétés de musique en Europe du XVIII<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle : structures, pratiques musicales et sociabilités*, Berlin, 2007, et Id., *Concert, lieux et espaces musicaux en Europe, 1700-1920 : Approche architecturale, culturelle et sociale*, Berlin, sous presse.

re culturelle internationale, les concepteurs et directeurs de cette somme souhaitaient « ouvrir des brèches dans les cloisonnements entre approches historiques, sociologiques et musicologiques de la musique ». Or le concert leur paraissait l'objet idéal pour mener une recherche constamment interdisciplinaire, dans la mesure où le concert,

en tant que forme d'exécution et d'appropriation de la musique, [...] a connu depuis son émergence au XVIII<sup>e</sup> siècle, des transformations profondes susceptibles d'éclairer une histoire des pratiques liées à la musique entre 1750 et 1950. Parallèlement sa place au sein même de la vie musicale a changé<sup>66</sup>.

Mutation formelle, changement des pratiques et spécialisation des espaces dévolus aux concerts peuvent en effet intéresser aussi bien le musicologue, l'historien et le sociologue. Deux revues d'histoire, *Histoire Économie et Société* et *Le Mouvement Social* ont récemment consacré un numéro spécial à l'histoire de la musique en adoptant une démarche d'ouverture heuristique qui rassemble musicologues et historiens<sup>67</sup>, pour « faire se rencontrer deux historiographies qui s'ignoraient »<sup>68</sup>. Pour favoriser le dialogue et rejeter toute spécialisation du discours, le thème de l'opéra semble particulièrement approprié : objet historique et musicologique, il « offre un thème privilégié d'échange entre les disciplines »<sup>69</sup>. Les implications sociales et politiques de ce spectacle, né comme un art de cour avant de s'épanouir dans cet autre espace de représentation constitué par les théâtres publics, ne peuvent laisser indifférents ni l'historien des cérémonies monarchiques, ni celui de l'économie ou de la société urbaine, et encore moins celui des pratiques culturelles.

### Pratiques musicales et nouvelles approches en histoire culturelle

L'intégration des pratiques musicales dans le champ disciplinaire de l'histoire culturelle est pourtant moins évidente qu'on ne

<sup>66</sup> H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner, *Présentation*, dans dans H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), *Le concert et son public...* cit., p. XIV-XVII : XV.

<sup>67</sup> *L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, n° spécial, *Histoire Économie et Société*, 2003/2 ; *Musique en politique*, n° spécial, *Le Mouvement Social*, 208, juillet-septembre 2004.

<sup>68</sup> C. Prochasson, *Musique et politique...* cit., p. 5.

<sup>69</sup> H. Lacombe, *Histoire et Opéra*, dans *L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie...* cit., p. 147-151 : 150. Une collaboration interdisciplinaire analogue se développe également en Italie comme en témoigne le numéro spécial consacré à *Storia e Musica* par la revue *Quaderni storici*, 95, 1997/2, sous la direction de Arnaldo Morelli.

pourrait le croire. Ni Lynn Hunt ni Jean-François Sirinelli n'inséraient la musique dans leur réflexion programmatique sur les enjeux d'une histoire culturelle académiquement reconfigurée<sup>70</sup>, et celle-ci n'apparaissait que très timidement parmi les *Lieux de mémoire* que Pierre Nora commençait à rassembler en 1984<sup>71</sup>. On verra pourtant combien les renouvellements récents de l'histoire des entreprises de conservation et de muséification des œuvres d'art sont susceptibles d'éclairer un phénomène aussi essentiel que la patrimonialisation du répertoire de la *scuola napoletana* à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plus récemment, l'étude des spectacles vivants – et par conséquent du théâtre musical – se trouve entraînée par deux tendances générales animant l'histoire et la sociologie de l'art : la première concerne le développement d'une histoire des institutions et des politiques culturelles qui questionne les modalités économiques et administratives de l'intervention directe et officielle des pouvoirs publics dans les domaines culturels<sup>72</sup> ; la seconde interroge l'autonomisation sociale et politique des milieux artistiques et le rôle des médiateurs culturels entre l'artiste, le commanditaire éventuel et le public<sup>73</sup>.

C'est dans cette première perspective que s'inscrit la redéfinition du concept historique de capitale culturelle, envisagée comme un lieu saturé de discours et polarisant un espace culturel qu'elle domine. En témoigne l'ambitieux programme de recherche dirigé par Christophe Charle et Daniel Roche dont les premiers résultats ont déjà donné lieu en 2002 et 2004 à la publication de deux ouvrages<sup>74</sup>. Présent dans six contributions<sup>75</sup>, le théâtre y est finement étu-

<sup>70</sup> L. Hunt, *The New Cultural History*, Berkeley, 1989 ; J. P. Rioux, J. F. Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle* (dir.), Paris, 1997.

<sup>71</sup> P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 7 vol., Paris, 1984-1997, rééd. Paris, 1997, en particulier le chapitre programmatique de A. Chastel, *La notion de patrimoine*, vol. 1, p. 1433-1469. De manière significative quant à la place des productions musicales dans l'histoire culturelle, un seul article de cette somme est consacré à la musique, en l'occurrence au chant révolutionnaire promu au rang d'hymne national, *La Marseillaise* : M. Vovelle, « *La Marseillaise* », vol. 1, p. 107-152.

<sup>72</sup> P. Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, 1996 ; on se reportera également au bilan sur l'historiographie récente des politiques culturelles établi par P. Poirrier, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles, France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1999 ; Id., *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, 2004, p. 136-144.

<sup>73</sup> Parmi les parutions récentes en socio-histoire, S. Granger, *Musiciens dans la ville 1600-1850*, Paris, 2002.

<sup>74</sup> C. Charle, D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, Paris, 2002 ; C. Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2004.

<sup>75</sup> Dans C. Charle, D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques...* cit., voir les articles de D. Rabreau, *L'Opéra des Utopies à Paris ? les enjeux politiques d'un monument phare dans la capitale des rois, puis de la jeune République, 1734-*

dié sous ses différentes facettes : d'abord comme vecteur de rayonnement international, puis objet de discours et lieu de promotion des villes-capitales, et enfin en tant que production culturelle participant à la construction d'une identité nationale<sup>76</sup>. Au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, combinant ces trois dimensions du répertoire scénique, se forment des politiques culturelles étatiques qui élisent le théâtre comme un élément patrimonial qu'il faut activement et officiellement valoriser, défendre et faire connaître en tant qu'élément constitutif de la nation<sup>77</sup>.

Politisation des œuvres et émergence de la politique culturelle croisent donc leurs effets dans une même période charnière. Pour les mesurer, les recherches actuelles de la sociologie culturelle offrent des perspectives intéressantes dans la mesure où elles décentrent leur point de vue sur les différents acteurs sociaux qui participent à la production et à la consommation des œuvres d'art : des artistes aux commanditaires, au premier rang desquels l'État, en passant par l'ensemble des médiateurs que sont les critiques, les amateurs et les autres protagonistes du système de communication. Dans cette perspective, l'histoire des politiques culturelles ne se résume donc pas à l'histoire des politiques de communication du pouvoir autour des usages qu'il fait des productions culturelles ; elle doit aussi interroger l'efficacité et la réception de ces politiques étatiques en échappant au seul face-à-face entre l'artiste et le commanditaire. Ainsi la question de l'autonomisation des milieux artistiques par rapport au pouvoir politique, à l'influence des com-

1798, p. 173-191, de M. Steinhauser, *Théâtre et théâtralité urbaine au XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne : l'exemple des théâtres publics de Cour*, p. 193-206, de M. Chimènes, *Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940)*, p. 369-380, de D. Francfort, *Rome et l'Opéra*, p. 381-402, et de C. Charle, *Les théâtres et leurs publics : Paris, Berlin, Vienne, 1860-1914*, p. 403-418 ; voir également dans C. Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel...* cit., les articles de P. Boudrot, *Le culte de Shakespeare dans les espaces anglophone et germanophone*, p. 67-82, et C. Charle, *L'attraction théâtrale des capitales au XIX<sup>e</sup> siècle : problèmes de comparaison*, dans p. 151-167. Dans son dernier ouvrage, C. Charle propose une réflexion à l'échelle européenne resituant l'histoire des arts de la scène à l'articulation entre l'histoire des capitales et l'émergence de la modernité artistique : C. Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Paris, 2008.

<sup>76</sup> C. Charle, *L'attraction théâtrale des capitales...* cit.

<sup>77</sup> C'est dans cette perspective que nous avons tenté de mettre à jour les déplacements successifs de la capitalité musicale en Italie, contemporains des redéfinitions politiques de l'idée même de domination culturelle : M. Traversier, *Venise, Naples, Milan. Trois capitales pour l'opéra italien, 1637-1815*, dans C. Charle et D. Roche (dir.), *Histoire comparée des capitales culturelles européennes. Enquête collective*, Seyssel, à paraître.

manditaires forme-t-elle l'un des enjeux privilégiés par la nouvelle histoire culturelle, souvent inspirée en cela par la conception sociologique de l'autonomisation des champs artistiques<sup>78</sup>. Les travaux de Antoine Schnapper sur les peintres<sup>79</sup>, ceux déjà anciens de Alain Viala<sup>80</sup> et ceux plus récents de Jacques Boncompain<sup>81</sup> sur le milieu littéraire et la naissance du statut moderne de l'écrivain, et ceux de Grégory Brown<sup>82</sup> ou de Raphaëlle Coronat-Faure<sup>83</sup> sur le milieu théâtral et le contournement de la censure mettent en évidence les voies complexes de l'émancipation sociale au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle n'est ni brutale ni complète mais se construit dans une sorte d'entre deux qui laisse subsister des formes de mécénat aristocratique, tout en tolérant des libertés nouvelles.

### *Opéra et pouvoir à Naples à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*

#### L'opéra, de la cour à la ville: une vue d'ensemble

L'histoire générale de l'opéra impose également sa propre temporalité. La musicologie a défini un certain nombre de moments autour desquels elle s'articule, depuis l'émergence de l'art lyrique comme art de cour au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'avènement de l'opéra romantique dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette périodisation projetée *a posteriori* sur la vie musicale de l'époque doit être maniée avec prudence comme le rappelle Carl Dahlhaus<sup>84</sup>. Non seulement ces catégories n'ont pas été établies par les acteurs mais la réalité musicale même de ces temps révolus est condamnée à nous échapper. Les conditions de la performance musicale d'avant l'ère de l'enregistrement ne peuvent plus être

<sup>78</sup> Sur ce point, l'analyse de référence est celle qu'a développée Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1992. Parmi les ouvrages récents de sociologie de l'art reprenant cette approche, voir N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, 2000; P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, 2002.

<sup>79</sup> A. Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, 2004.

<sup>80</sup> A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, 1985.

<sup>81</sup> J. Boncompain, *La Révolution des auteurs. Naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*, Paris, 2001.

<sup>82</sup> G. Brown, *A field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in the French Intellectual Field from Racine to the Revolution*, New York, 2002.

<sup>83</sup> R. Coronat-Faure, *La critique musicale au temps des Encyclopédistes*, Paris, 2001.

<sup>84</sup> C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, 1985, en particulier p. 50-54.

reconstituées à l'identique. Si les instruments ont pu survivre, les voix et les interprétations données aux œuvres par les musiciens comme par le public ne sont plus accessibles, pour ne rien dire des conditions matérielles, sociales et émotives de la perception. La musique, par l'immédiateté de sa performance, est sans doute celui des arts qui procure le sentiment le plus illusoire de retrouver intacte l'émotion des auditeurs d'hier. Or les émotions mêmes ont une histoire. Il nous faudra donc aussi être attentif à l'archéologie de l'écoute musicale<sup>85</sup>, en ne transposant pas les schémas perceptifs d'aujourd'hui sur la réalité musicale du siècle des Lumières. Ces réserves faites, il reste utile de situer l'opéra napolitain du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre de cette histoire musicologique reconstituée dont il convient de rappeler ici les grandes lignes.

C'est dans un contexte de cour, au dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, que l'on situe traditionnellement la genèse de l'opéra. Désireux de réformer la musique, les membres de la Camerata Bardi (ou Camerata Fiorentina), réunis à Florence autour du comte Giovanni De' Bardi puis autour de Jacopo Corsi, développent un discours critique sur le contrepoint à plusieurs voix des motets et des madrigaux et plaident pour un retour à la monodie dont la tragédie grecque serait le paradigme indépassable. Avec l'invention du *stile recitativo*, « une ligne monodique chantée dans un style déclamatoire, avec un soutien instrumental très simple », la Camerata espère « faire ressortir l'émotion du texte sans nuire à l'expression poétique »<sup>86</sup>. *L'Euridice* de Jacopo Peri sur un livret d'Ottavio Rinuccini, tous deux membres du cénacle florentin, représenté le 6 octobre 1600 au palais Pitti de Florence pour célébrer le mariage de Henri IV et Marie de Médicis, est communément retenu comme le premier opéra<sup>87</sup> : l'originalité de ce drame en musique, alors appelé *dramma per musica*, *dramma musicale* ou *favola in musica* consiste à être chanté d'un bout à l'autre.

<sup>85</sup> Pour étudier l'évolution de la perception musicale, les réflexions de Peter Szendy constituent une première approche : P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, 2001. Plus généralement, sur l'histoire politique des émotions en plein renouvellement, voir par exemple le dossier rassemblé par Maïté Bouyssy, *L'émotion en politique*, numéro thématique de *Hypothèses*, 2002.

<sup>86</sup> L. Orrey, R. Milnes, *Histoire de l'opéra*, 1972, trad. française, Paris, 1991, p. 10-11.

<sup>87</sup> Pour une mise au point récente sur la genèse de l'opéra, F. Decroisette, F. Graziani, J. Heuillon (dir.), *La naissance de l'opéra. Euridice 1600-2000*, Paris, 2002 et P. Fabbri, *La naissance de l'opéra en Italie*, dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. 4 : histoires des musiques européennes*, Arles-Paris, 2006, p. 552-577.

Mais, comme chacun le sait, c'est Claudio Monteverdi (1567-1643) qui inaugure l'histoire glorieuse du nouveau divertissement vocal, avec la musique de son *Orfeo, favola in musica*, sur un livret de Alessandro Striggio. Créée le 24 février 1607 au palais ducal de Mantoue, l'œuvre réussit une synthèse audacieuse entre le style monodique et les formes musicales antérieures, en particulier le madrigal<sup>88</sup>. Un an plus tard, l'*Arianna* composée également par Monteverdi à l'occasion des noces de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie rencontre un plus grand succès encore. Débute alors la diffusion de l'opéra en Italie. Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Rome puis Venise sont les principaux centres de production lyrique italiens. À Naples, l'implantation est plus tardive : il faut, semble-t-il, attendre 1651 pour qu'une compagnie de chanteurs d'opéra, les « Febi armonici », s'y produise, à l'invitation du vice-roi, le Comte de Oñate ; très rapidement, les mélodrames quittent la salle d'apparat du Palazzo reale pour investir de plus en plus régulièrement la scène du Teatro di San Bartolomeo<sup>89</sup>.

Parallèlement, l'opéra, né en tant que spectacle de cour, sort de l'enceinte des palais princiers : suivant l'exemple précurseur du Teatro San Cassiano de Venise qui, le premier, programme en 1637 une *Andromeda* de Francesco Manelli, les théâtres publics commerciaux qui se multiplient durant cette période, mettent de plus en plus souvent à l'affiche des *drammi per musica*. À la même époque, *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1642) marque un autre tournant : pour la première fois, l'opéra rompt avec les sujets mythologiques et s'empare d'épisodes historiques. Dans ce contexte, l'opéra vénitien part à la conquête de l'Europe musicale. Il triomphe en Angleterre, dans les États de l'espace germanophone et en

<sup>88</sup> Sur le rôle de Monteverdi dans l'histoire de l'opéra, P. Besutti, T. M. Gialdroni, R. Baroncini (dir.), *Claudio Monteverdi: studi e prospettive. Atti del convegno, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Florence, 1998 ; T. Carter, *Monteverdi's Musical Theater*, New Haven-Londres, 2002 ; P. Fabbri, *Monteverdi*, Turin, 1985 ; P. Beaussant, *Claudio Monteverdi*, Paris, 2003 ; A. Rinaldo, *Monteverdi*, trad. française, Arles, 2004.

<sup>89</sup> L. Bianconi, T. Walker, *Dalla « Finta pazza » alla « Veramonda »*. *Storie di Febi armonici*, dans *Rivista Italiana di Musicologia*, 1975, p. 379-454. Plus généralement, sur les débuts de l'opéra à Naples et la programmation lyrique du Teatro di San Bartolomeo dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, B. Croce, *Teatri?*, p. 99 et suivantes ; U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La Commedia e le maschere*, Naples, 1962, p. 138 et suivantes ; D. A. D'Alessandro, *L'opera in musica a Napoli dal 1650 al 1670*, dans R. Pane (dir.), *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milan, 1984, p. 409-430 ; B. M. Antolini, *Ancora sulle prime opere in musica a Napoli*, dans D. A. D'Alessandro, A. Ziino, *La musica a Napoli durante il Seicento*, Rome, 1987, p. 265-412.

France où son élan est toutefois ralenti par Jean-Baptiste Lully et la tragédie lyrique française, plus sensible à l'élément poétique qu'à la mélodie dans l'opéra.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle s'ouvre l'ère de l'*opera seria*, l'opéra sérieux : proscrivant le mélange des genres tragiques et comiques qui caractérisait les premiers opéras, cette réforme promue par l'Arcadie, l'*Accademia dell'Arcadia*, (1690) fige la structure du genre fondée sur une alternance codifiée entre les airs et les récitatifs : l'air (*aria*) est conçu comme le reflet des sentiments de l'âme tandis que le *recitativo secco* entre les airs fait avancer l'action, quitte à négliger la qualité musicale. Les airs sont répartis inégalement entre les six ou sept personnages en fonction de l'importance de leur rôle respectif. Enfin, les sujets historiques sont privilégiés par rapport aux arguments mythologiques. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les librettistes Apostolo Zeno (1698-1750) et surtout Pietro Metastasio (Métastase, 1698-1782) fixent durablement le schéma de l'opéra sérieux, communément qualifié d'opéra métastasien tant le librettiste a marqué de son empreinte la vie musicale de son époque<sup>90</sup>.

Jusqu'aux premières années du *Settecento*, la veine burlesque avait néanmoins subsisté avec les intermèdes (*intermezzi*) qui étaient donnés entre les actes des opéras sérieux. Ils évoquent sur une musique concertante des scènes légères du quotidien, souvent inspirées de la *commedia dell'arte* et de la *commedia erudita*. Progressivement ces pièces comiques deviennent un spectacle autonome par rapport à l'*opera seria*. Ainsi émerge un second genre : l'*opera buffa*, l'opéra bouffe, appelé aussi *dramma giocoso*, ou *commedia per musica*. Il naît à Naples en 1706 ou 1707 avec *La Cilla* de Francesco Tullio représenté dans la demeure d'un noble napolitain<sup>91</sup>. À

<sup>90</sup> À titre d'exemple, nous pouvons citer le premier opéra métastasien de ce type, *Didone abbandonata*, créé le 1<sup>er</sup> février 1724 à Naples au théâtre vice-royal, le Teatro di San Bartolomeo, sur une musique de Domenico Sarro. Depuis sa création, on connaît environ soixante-dix adaptations musicales de ce célèbre livret, considéré comme le modèle de l'*opera seria*. Sur l'*opera seria* métastasien, R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, 1979, rééd. it. augmentée, *L'Opera italiana nel Settecento*, Venise, Marsilio, 1991 ; I. Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, 1993 ; E. Sala De Felice, R. Cairà Lumetti, Rossana (dir.), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento. Atti del convegno di studi nel Comitato nazionale per le celebrazioni del 3. Centenario della nascita di Pietro Metastasio (1698-1998)*, Roma, 2-5 dicembre 1998, Rome, 2001, ainsi que L. Quetin, *L'Opera seria de J. C. Bach à Mozart*, Genève, 2003.

<sup>91</sup> Les origines littéraires et musicales de l'*opera buffa napoletana* sont rappelées dans M. Scherillo, *Storia letteraria dell'opera buffa*, Naples, 1883, rééd. sous le titre *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Milan, 1917, p. 53-86 ; G. Tintori, *I Napoletani e l'opera buffa*, Naples, 1980. Sur la fixation des

la différence des intermèdes écrits en italien, l'œuvre est chantée en dialecte napolitain<sup>92</sup>. En 1709, un opéra bouffe est programmé pour la première fois sur la scène d'un théâtre public: *Patrò Calienno de la Costa* composé par Antonio Orefice pour le Teatro dei Fiorentini, la plus ancienne salle de Naples qui tentait de rivaliser avec le théâtre vice-royal, le Teatro di San Bartolomeo.

### Hiérarchisation des genres et des lieux d'opéra à Naples: une histoire politique

On le voit: au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire générale de l'opéra se joue en grande partie à Naples. La structuration des genres musicaux entre *opera seria* et *opera buffa* y est concomitante de la hiérarchisation symbolique et sociale des lieux de spectacle, en même temps qu'elle accompagne la définition de l'idée même de théâtre public<sup>93</sup>. L'histoire du Teatro dei Fiorentini édifié en 1618, et du Teatro di San Bartolomeo (1621) est marquée par l'élargissement de leur programmation: après avoir proposé exclusivement des comédies en prose qui leur ont progressivement assuré la faveur et la fidélité d'un public, les directeurs des deux scènes concurrentes choisissent au début du XVIII<sup>e</sup> siècle d'alterner théâtre en prose et théâtre musical, comédies et opéras. L'architecture même du Teatro dei Fiorentini traduit bien cette entrée progressive dans une nouvelle phase de l'histoire du spectacle, celle du théâtre public<sup>94</sup>: construit en 1618 à proximité de Castelnuovo, il présente une structure intermédiaire entre celle du théâtre public et celle du

genres lyriques au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, E. Senici, *Typologie des genres dans l'opéra*, dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques...* cit., p. 502-521 et R. Strohm, *Aria et récitatif: des débuts jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Ibid.*, p. 592-605.

<sup>92</sup> Concernant la vitalité de la littérature dialectale à Naples, E. Malato, *La poesia dialettale napoletana*, 2 vol., Naples, 1960. Sur la place du dialecte napolitain dans le théâtre musical, P. Simonelli, *Lingua e dialetto nel teatro musicale napoletano del '700*, dans L. Bianconi, R. Bossa (dir.), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Florence, 1983, p. 225-237.

<sup>93</sup> La définition du théâtre public (une salle de spectacle fermée, à la programmation permanente et au droit d'accès payant, dont la gestion est confiée à un entrepreneur engageant ses propres fonds, l'impresario), par opposition au théâtre de rue, mais aussi aux théâtres des palais, fait l'objet de discussions parmi les spécialistes, surtout pour la période de son émergence, au début du XVII<sup>e</sup> siècle: L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin, 1977; C. Vasoli (dir.), *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, Florence, 1980; H. Leclerc, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, 1987; F. Alazard, *Art vocal, art de gouverner...* cit.

<sup>94</sup> Sur la construction du théâtre et sa programmation initiale, voir B. Croce, *Teatri*<sup>2</sup>, p. 54 et suivantes; U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli...* cit., p. 69-78.

théâtre privé, résultant d'une fusion entre la salle de cour au plan rectangulaire assez allongé et la *cavea* classique semi-circulaire<sup>95</sup>. Mais son fonctionnement comme entreprise de spectacle est bien celui d'un théâtre public : un imprésario ou parfois des associés, appelés *soci* ou *compadroni*, avancent les fonds nécessaires au financement de chaque saison et au bon déroulement des spectacles. Le modèle de l'imprésario<sup>96</sup>, responsable sur ses biens, à la fois gestionnaire et directeur artistique, voire artiste lui-même, sera par la suite généralement adopté, en dépit des prises de risques financiers inhérentes à une telle profession et malgré le poids de la ponction fiscale à laquelle les entreprises théâtrales sont soumises.

Il existait en effet une disposition ancienne (introduite à Naples par Philippe II en 1583), qui exprimait la réprobation morale visant alors l'activité théâtrale : chaque imprésario devait reverser la moitié de ses recettes à l'un des hôpitaux de la ville, en l'occurrence la *Real Santa Casa degli Incurabili*<sup>97</sup>. L'institution charitable se trouve précisément à l'origine de l'édification du grand concurrent des Fiorentini, le Teatro di San Bartolomeo. Parce que l'hôpital est naturellement exempt des servitudes évoquées plus haut et que son Gouverneur est convaincu que les profits à espérer des représentations permettraient de financer une part non négligeable des activités caritatives de l'institution, celui-ci décide en 1621 de faire construire une *stanza* au bénéfice de la *Santa Casa* : le Teatro di San Bartolomeo. Par un retournement paradoxal, l'institution charitable qui bénéficie de la législation en vertu de laquelle les théâtres doivent « se racheter » par des dons aux pauvres<sup>98</sup>, se fait elle-même entrepreneur de théâtre.

<sup>95</sup> En l'état actuel des connaissances, il n'existe pas de plan du premier Teatro de' Fiorentini, construit en 1618 : G. Ceci, *Il più antico teatro di Napoli : il Teatro dei Fiorentini*, dans *Napoli Nobilissima*, 1893, vol. II, fasc. VI, p. 81-85, et le bilan des enquêtes plus récentes de F. Mancini, *I teatri dei Borboni : due storie in cento immagini*, dans F. Mancini, S. Ragni (dir.), *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, Naples, 1997, p. 149-199 : p. 187 ; P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896), Teorie, progetti e realizzazioni*, Naples, 1999, p. 14.

<sup>96</sup> J. Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, 1984, éd. it. *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Turin, 1985.

<sup>97</sup> Sur la mise en place de ce *diritto sugli utili delle commedie* attribué à la *Santa Casa degli Incurabili*, B. Croce, *Teatri*<sup>2</sup>, p. 49. Sur la *Real Santa Casa degli Incurabili* au XVII<sup>e</sup> siècle, V. Magnati, *Teatro della carità storico, legale, mistico, politico, in cui si dimostravano le opere tutte della Real Santa Casa degli Incurabili*, Venise, Tivani, 1727, en particulier p. 172-173 et 428-430 concernant la redevance sur les théâtres publics.

<sup>98</sup> On retrouve un phénomène analogue de « moralisation » de la vie théâtrale en France. Depuis 1699, les théâtres français sont tenus de verser une partie de leurs recettes, « la part des pauvres », destinée aux hôpitaux gérés par l'Église : M. de Rougemont, *La vie théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988, p. 181-183.

Dès son ouverture, la salle devient l'apanage des comédiens italiens qui y trouvent des cachets plus élevés qu'aux Fiorentini. Cela détermine en retour la programmation du Teatro dei Fiorentini qui, n'ayant pas les moyens de retenir les comédiens italiens, se replie vers leurs homologues espagnols<sup>99</sup>, moins exigeants financièrement. Mais les inégalités institutionnelles et économiques ne hiérarchisent pas encore socialement les deux salles : le processus de hiérarchisation, dont le Teatro di San Carlo sera plus tard le bénéficiaire, ne débute véritablement qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Le Teatro di San Bartolomeo devient alors le premier théâtre de Naples, imposant son prestige aux Fiorentini et à tous les autres lieux de spectacle<sup>100</sup>. Ce nouveau statut traduit la préférence nouvelle que lui donnent les vice-rois espagnols puis les Autrichiens, autant qu'il manifeste la supériorité symbolique que lui confère une programmation remaniée. C'est en effet au San Bartolomeo que se noue le succès de la grande réforme de la dramaturgie lyrique imposée par Métastase. Incapables de supporter les coûts, sans cesse plus élevés, de la mise en scène des mélodrames métastasiens, les imprésarios des Fiorentini se replient vers une programmation musicale moins onéreuse et plus légère : celle de l'opéra bouffe<sup>101</sup>.

Ainsi, la différenciation des genres musicaux, et la séparation radicale entre les veines comique et tragique prônée par l'Arcadie, dont Métastase fut le héraut, coïncident à Naples avec une distribution des répertoires selon les scènes : au théâtre royal, le Teatro di San Bartolomeo, l'*opera seria*, le drame des Dieux et des rois, la douleur des passions ; aux Fiorentini, l'*opera buffa*, la légèreté des

<sup>99</sup> Sur la présence des compagnies espagnoles à Naples, voir U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli...* cit., p. 79-119.

<sup>100</sup> Parmi les petits théâtres populaires proposant des comédies en prose, le Ciardinello fuori Porta Capuana fondé autour des années 1650 et le Teatro della Porta dello Spirito Santo, ouvert à l'extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle, étaient alors les plus notables. À découvert (*teatri all'aperto*), ils donnaient durant l'été farces, pantomines et comédies légères et dialectales : *Ibid.*, p. 147 et suivantes. À partir des années 1710, la concurrence que leur livrent deux nouveaux théâtres, le Teatro della Pace (1712) et la Cantina (1719), leur porte un coup fatal. Sur ces deux salles et sur le *teatro istrionico* de cette époque, B. Croce, *Teatri*<sup>2</sup>, p. 207, p. 213 et suivantes.

<sup>101</sup> *Li Zite 'ngalera* (Les fiancés en galère) de Leonardo Vinci dont la première eut lieu le 3 janvier 1722 aux Fiorentini est le premier opéra bouffe dont la partition a été conservée dans son intégralité. Il présente tous les archétypes musicaux et thématiques du genre : l'ancrage local, le dialecte napolitain, les amours contrariées, les intrigues parallèles, les quiproquos, la variété de l'expression, du grotesque à la sentimentalité... autant d'éléments qui opposent l'*opera buffa* à l'*opera seria* et soulignent ses liens avec la *commedia dell'arte*. La partition autographe est conservée à Naples, dans les archives de la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella : MS, *Rari*, I-6-I d.

sentiments et la mise en scène du quotidien napolitain le plus trivial. La répartition des genres musicaux et la hiérarchisation sociale des salles qui la sous-tend se trouvent confirmées lors de l'érection du Teatro Nuovo en 1724, premier théâtre construit expressément pour le *melodramma*. La nouvelle salle propose, en effet, exclusivement des *opere buffe*<sup>102</sup>, ce qui la met directement en concurrence avec le Teatro dei Fiorentini, au moment même où l'*opera seria* portée par le génie interprétatif et la virtuosité éclatante du bientôt célèbre Farinelli triomphe au Teatro di San Bartolomeo. C'est bien dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle que la vie du théâtre musical à Naples se structure et s'institutionnalise au croisement de l'histoire des genres lyriques et de l'histoire urbaine et politique. Par delà leurs différences de statut liées au prestige supérieur du Teatro di San Bartolomeo, le Teatro dei Fiorentini et le Teatro Nuovo, désignés comme *teatri minori* ou *piccoli*, incarnent avec le San Bartolomeo les ambitions d'un théâtre plus exigeant, plus élitiste et également plus cher, face à la multitude des théâtres saisonniers montés à la hâte ou des petites salles de troisième zone (La Cantina, par exemple), voués à la programmation des farces, des pantomimes et des comédies en dialecte emmenées par l'effronté Pulcinella.

La construction du San Carlo en 1737, qui entraîne la destruction du San Bartolomeo, s'inscrit dans cette structure hiérarchisée et renforce la bipolarisation des genres et des espaces spectaculaires qui la caractérise. Couronnant le réseau théâtral napolitain, le Teatro di San Carlo bénéficie du patronage royal et du monopole de l'*opera seria*. Les autres théâtres, y compris le second théâtre royal fondé en 1778-1779, le Teatro del Fondo di Separazione dei Lucri, ne mettent à l'affiche que des *opere buffe* aux accents beaucoup plus légers et burlesques, souvent en alternance avec des comédies en prose. C'est vrai des Fiorentini, du Nuovo, mais aussi du Teatro San Ferdinando inauguré en 1790, du San Carlino et de la Fenice, qui au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle proposent ponctuellement des spectacles musicaux.

Au total, durant le *Settecento*, la vie musicale napolitaine est investie par différentes instances de pouvoir politique et social : l'Église, la cour, le salon aristocratique. On remarquera que la municipalité – et plus globalement les pouvoirs urbains – ne tiennent

<sup>102</sup> Construit à l'emplacement de l'ancien giardino dei Caputo a Montecalvario qui accueillait depuis le début du siècle des spectacles en plein air, le théâtre propose également à partir de 1759 une programmation de comédies en prose : N. Del Pezzo, *Il Teatro Nuovo*, dans *Napoli Nobilissima*, VIII, 1899, fasc. XII, p. 177-181 ; F. De Filippis, M. Mangini, *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Naples, 1967.

jamais le premier rôle dans cette histoire; lorsqu'ils interviennent dans les affaires du théâtre musical, c'est presque toujours sous la tutelle de l'État royal<sup>103</sup>. Cette prééminence politique de la monarchie imprime sa marque sur le paysage documentaire de notre recherche.

### Les archives de l'opéra: lacunes documentaires et constructions mémorielles

Nous avons délibérément choisi de ne pas nous enfermer dans les cadres de l'analyse des partitions et des livrets qui a déjà beaucoup occupé les chercheurs<sup>104</sup>. Il s'agit moins ici d'étudier les aspects littéraires et formels des œuvres que les pratiques qui entourent leur production, leur représentation, leur diffusion telles qu'elles sont appréhendées, encadrées ou non, manipulées ou non, par le pouvoir politique, même si l'histoire des usages sociaux des œuvres ne saurait évidemment être menée sans l'étude des contenus qui les guident et les contraignent. Cette orientation de recherche s'inscrit, d'une certaine manière, à contre-courant de toute une tradition musicologique qui, prenant acte de la relative rareté des sources permettant de mettre en évidence les ressorts sociaux et idéologiques de usages de l'art lyrique dans le royaume de Naples, se concentre essentiellement sur une histoire interne des œuvres et des artistes qu'une conservation patrimoniale de la *scuola napoletana* a depuis longtemps valorisée. Les propos du spécialiste de l'histoire de l'opéra italien Franco Piperno sont emblématiques de ce renoncement: évoquant «les premières sources pour l'étude du système de production et de consommation mis en place par le théâtre d'opéra italien [...], les documents administratifs, les rapports, les bilans [...]», il précise que «ce genre de documentation manque complètement pour un théâtre officiel célèbre comme le San Carlo de Naples»<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Pour un panorama politique des pouvoirs municipaux à Naples durant la période, voir B. Marin, *Les pouvoirs locaux urbains dans l'Italie moderne*, dans *Bulletin de la SHMC*, 2000, 3-4, p. 135-145; Id., *Police et divisions urbaines: Madrid et Naples, fin XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* numéro spécial, *Espaces policiers, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, 50-1, janvier-mars 2003, p. 81-103. Concernant le rôle particulier de la noblesse au sein des autorités urbaines et la redéfinition des *seggi nobili*, M. A. Visceglia, *Un groupe social ambigu...* cit.

<sup>104</sup> Parmi les travaux récents, C. Jori, *La dramaturgie dialectale à Naples dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la comédie en prose à la commedia pe mmusica: parcours linguistiques, figures de l'ambiguïté*, thèse de doctorat de l'université Paris III, sous la direction de Gilles de Van, 2001.

<sup>105</sup> F. Piperno, *Le système de production jusqu'en 1780*, dans L. Bianconi, G. Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, vol. IV, *Le système de production et ses implications professionnelles*, trad. française, Liège, 1992, p. 1-81: 78.

En dépit de ces lacunes, la bibliographie concernant le San Carlo et plus largement l'opéra à Naples est pourtant foisonnante depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mêlant monographies, ouvrages musicologiques sur le répertoire et les genres lyriques représentés dans les théâtres d'opéra napolitains, biographies. Ainsi, malgré l'abondance de travaux antérieurs, pas moins de quatre éditions de luxe et concurrentes ont marqué en 1987 le deux-cent-cinquantième anniversaire de la fondation du San Carlo<sup>106</sup>. Cet écart paradoxal entre situation documentaire sinistrée et vitalité éditoriale doit être interrogé comme un fait d'histoire. Il nous importe donc aussi d'expliquer ce qui dans l'histoire de Naples rendait possible cette abondance d'un discours souvent commémoratif, cette mémoire vive et abondamment commentée du passé musical napolitain. Nous avons, pour ce faire, adopté une démarche respectueuse mais critique permettant de ne pas se laisser intimider par cette bibliographie. Elle vise plus largement à réhistoriciser l'histoire de l'opéra à Naples, parfois encombrée de jugements de valeur et d'orientations téléologiques qui découpent rétrospectivement l'histoire de la musique en différentes phases déconnectées de leur contexte collectif. C'est sans doute là le principal contraste de notre approche par rapport à la discipline musicologique. Nous avons certes utilisé les principaux apports de la musicologie sur l'opéra napolitain mais sans faire ni prétendre faire œuvre de musicologue.

L'histoire de l'opéra à Naples a donc longtemps reposé sur une base documentaire étroite et immuable, convoquant généralement les partitions et les livrets des œuvres, ainsi que les rares témoignages iconographiques subsistant et surtout les ouvrages devenus classiques de Francesco Florimo, Benedetto Croce et Salvatore Di Giacomo, qui sont autant de sources secondaires<sup>107</sup>. En effet, dans leurs sommes respectives sur la vie théâtrale et musicale à Naples entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle ces trois auteurs napolitains ont compilé, utilisé et parfois cité des fonds archivistiques aujourd'hui en grande partie disparus à la suite de l'incendie des archives de Naples en 1943. L'usage le plus courant, et le plus tentant, de leur travail consiste à en faire une source de substitution. Mais dans notre démarche consistant à historiciser la question de la capitale

<sup>106</sup> *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987*, 3 vol., Naples, Electa, 1987; *Il Teatro di San Carlo*, 2 vol., Naples, 1987; G. Cantone, F. C. Greco (dir.), *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Naples, 1987; C. De Seta, F. Mancini, P. Isotta, *Reale Teatro di San Carlo*, Milan, 1987. Les quatre expositions organisées à Naples entre le 13 décembre 2008 et le 31 mai 2009 réunies sous le titre *La Città cantante. La Musica sacra, il Teatro, l'Istruzione musicale nella Napoli del Settecento* témoignent encore de la vitalité de cette mémoire musicale napolitaine.

<sup>107</sup> F. C. Greco, *Teatro napoletano...* cit., p. XXXIV, n. 29.

culturelle, ces entreprises érudites doivent aussi être interrogées en tant qu'elles participent à la construction de la mémoire glorieuse de la tradition musicale et théâtrale napolitaine. Fondés sur une impressionnante et patiente collecte documentaire, les livres de Florimo, Croce et Di Giacomo se présentent en effet comme des hommages rendus au passé de la ville et s'insèrent en tant que tels dans notre réflexion sur les conditions de possibilité historiographiques et archivistiques de notre étude.

Le compositeur et chef d'orchestre Francesco Florimo (1800-1888) occupe de 1827 jusqu'à sa mort le poste de bibliothécaire en chef du conservatoire napolitain où il avait suivi sa formation<sup>108</sup>. Parallèlement à son activité de musicien, il a rassemblé et classé inlassablement les collections musicales dont il avait la charge : l'accumulation des partitions, des livrets, des instruments, des documents relatifs au fonctionnement des anciennes écoles de musique napolitaines font de l'*Archivario del Conservatorio* l'un des plus riches de l'époque. Au début des années 1870, il publie les fruits de ce travail d'une vie dans les *Cenni storici della Scuola di Napoli*, réédités et augmentés en 1880<sup>109</sup>. Il y reconstitue l'histoire des quatre conservatoires napolitains actifs au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les listes des chanteurs et des maîtres de musique qui y ont été pensionnaires, des professeurs qui y ont enseigné, la biographie des plus célèbres d'entre eux, la programmation musicale annuelle des théâtres publics.

Onze ans plus tard, dans la même veine érudite, Benedetto Croce (1866-1952), alors membre et secrétaire de la *Società Storica*, consacre son premier livre, *I Teatri di Napoli*, à l'histoire des théâtres napolitains depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à la révolution de 1799<sup>110</sup>. Celui qui allait devenir la puissance tutélaire de l'histoire intellectuelle napolitaine, retrace, documents archivistiques à l'appui, la vie des spectacles d'un passé révolu. Dans ce livre de jeunesse au ton enlevé, issu de ses recherches entamées en 1888 à l'Archivio di Stato di Napoli et à la Biblioteca Brancacciana, il compile de nombreux épisodes et aventures qui lui permettent de dresser le portrait souvent alerte des comédiens ou des chanteurs les plus célèbres. Il serait donc vain de chercher dans cet ouvrage

<sup>108</sup> Ancien élève au Conservatorio di San Sebastiano (l'actuel Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli) aux côtés de Vincenzo Bellini et Saverio Mercadante, membre de nombreuses académies ayant pour but de promouvoir le patrimoine littéraire et archéologique méridional, Francesco Florimo fut une figure de la vie culturelle et musicale dans la Naples de l'*Ottocento*.

<sup>109</sup> F. Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 2 vol., Naples, 1869-1871, rééd. augmentée *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 4 vol., Naples, 1880-1882.

<sup>110</sup> B. Croce, *I teatri di Napoli*, Naples, 1891.

les grandes articulations de la philosophie de l'histoire telle qu'il la conceptualisera par la suite, ou des développements problématiques sur les relations entre la politique et l'art. C'est bien à une histoire anecdotique que se livre Croce, alors jeune érudit et déjà fier patriote napolitain.

En effet, l'ouvrage de Croce s'inscrit comme celui de Florimo dans une démarche patrimoniale qui exalte la mémoire culturelle de Naples, à un moment où le *Mezzogiorno* semble marginalisé dans la nouvelle Italie unifiée. Dans le même esprit, Salvatore Di Giacomo (1862-1834), qui côtoya Croce à la *Società Storica* et au sein de la rédaction de la revue *Napoli Nobilissima*, publie entre 1924 et 1928 une imposante histoire des conservatoires de Naples en quatre volumes<sup>111</sup>. Là encore, il s'agit d'une historiographie de la collecte à visée commémorative qu'a prolongée en 1962 la parution de la somme de Salvatore Prota-Giurleo sur les premiers théâtres publics napolitains durant le *Seicento*<sup>112</sup>. Au-delà de leur réel apport documentaire, ces ouvrages s'intègrent à notre questionnement sur le statut de capitale culturelle de la cité parthénopéenne.

Construire les sources d'une histoire politique de l'opéra à Naples : typologie raisonnée

S'il existait jusqu'à 1943, un important fonds *Teatri* rassemblant l'ensemble de la production réglementaire et administrative des autorités théâtrales royales à Naples, celui-ci n'a pu être que très partiellement reconstitué dans le nouveau fonds *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, du nom de l'institution monarchique chargée à partir de 1778 d'encadrer la vie théâtrale, d'exercer une censure préventive sur les œuvres et de surveiller les artistes d'opéra. La bibliographie de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle s'est souvent contentée de ces épaves archivistiques, facilement repérables mais très fragmentaires et a fait sien le constat évoqué plus haut de Franco Piperno sur l'absence d'archives publiques qui permettraient d'éclairer les rapports entre l'opéra et le politique à Naples avant les années 1820. Les sources publiques n'y apparaissent que ponctuellement, en tout cas ne sont-elles jamais étudiées de manière systématique ni inventoriées.

<sup>111</sup> S. Di Giacomo, *I quattro antichi conservatori musicali di Napoli, 1563-1800*, Milan, 1924-1928. Journaliste et poète, il a patiemment documenté ce livre grâce aux différents postes de bibliothécaires qu'il a occupés tout au long de sa carrière : archiviste puis directeur de la bibliothèque du Conservatorio di San Pietro a Majella, où il prolonge l'œuvre de Francesco Florimo, il fut également responsable de la section musicale « Lucchesi Palli » de la Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>112</sup> U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli...* cit.

Cependant, des travaux récents ont commencé à rompre avec cet usage parcimonieux des ressources documentaires. Prenant acte des trouvailles archivistiques rassemblées par Paologiovanni Maione et Francesco Cotticelli<sup>113</sup> sur la vie musicale napolitaine au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle et des pistes de recherche proposées par Tobia R. Toscano<sup>114</sup>, nous avons voulu retourner aux sources primaires qui permettraient d'appréhender les liens entre l'opéra et le pouvoir politique à Naples à la fin de l'époque moderne. Pour cela, il fallait s'aventurer hors du cadre rassurant du fonds *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri* et inventer d'autres voies pour la recherche. Par chance, notre exploration a bénéficié d'une coïncidence heureuse: depuis la célébration du bicentenaire de la fondation du San Carlo, plusieurs archivistes de l'Archivio di Stato di Napoli [ASN], notamment Carolina Belli et Laura Mazzarotta, s'emploient à constituer un inventaire des sources concernant la musique à Naples. Ce projet toujours en cours ainsi que les suggestions du conservateur Gaetano Damiano nous ont apporté une aide très précieuse pour nous orienter dans le *mare magnum* de l'ASN. Nous songeons en particulier au catalogue de documents établi par Carolina Belli qui, s'il ne concerne que le Teatro di San Carlo, a toutefois constitué un point de départ et un fil d'Ariane tout au long de nos recherches<sup>115</sup>.

Parcourant ainsi les dédales des archives napolitaines, nous avons partagé les enthousiasmes de certains de nos prédécesseurs, notamment ceux de Gérard Labrot qui dans ses *Études napolitaines* qu'il qualifie d'« hymne critique aux Archives d'État de Naples », a pu écrire:

À la recherche tâtonnante (combien de fascicules demandés liquidés en cinq minutes!) succédait la cueillette programmée: pendant des jours et des jours, je faisais mouche à tout coup, pas un fascicule réclamé qui ne

<sup>113</sup> P. Maione, F. Cotticelli, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Naples, 1993; Id., *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milan, Ricordi, 1996; Id., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo (1707-1737)*, dans dans F. C. Greco (dir.), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Naples, 2001, p. 373-478.

<sup>114</sup> T. R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul Teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Rome, 1988.

<sup>115</sup> C. Belli, « Il San Carlo attraverso le fonti documentarie », dans G. Cantone, F. C. Greco (dir.), *Il Teatro del Re...* cit., p. 173-195. Le travail d'inventaire mené par Carolina Belli a servi également de repère archivistique dans les récentes études sur la vie musicale napolitaine à l'époque moderne qui ont été rassemblées par P. Maione (dir.), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra 16. e 18. secolo*, Naples, 2001.

renfermât au moins un document intéressant. Dans ces conditions, la cure d'amaigrissement porta rapidement ses fruits et le choix arbitraire (jusqu'à quel point ?) de certaines catégories de documents fut récompensé. L'amorce initiale laissa peu à peu la place à plusieurs corpus documentaires abondants et parfaitement homogènes, qui autorisaient enfin l'élaboration de problématiques fécondes, totalement insoupçonnables au départ. Construction de corpus et naissance des modélisations furent à peu près contemporains<sup>116</sup>.

De même, notre expérience dans les archives napolitaines fut riche en trouvailles hasardeuses qui peu à peu prenaient place dans une analyse toujours plus dense à mesure que s'accumulaient les documents inédits mis à jour. Leur disparité et leur dispersion, parfois déroutantes, constituaient paradoxalement une chance pour l'analyse qui pouvait faire son miel de chaque découverte sans subir la contrainte implicite des découpages archivistiques<sup>117</sup>. En ce sens, les conditions matérielles de la préservation documentaire à Naples induisent une toute autre histoire que celle que permet, par exemple, la conservation ordonnée des archives de l'Opéra de Paris<sup>118</sup>. Il en résulte une typologie assez large des sources institutionnelles que nous avons rassemblées, consultées et retranscrites.

Tout d'abord les documents juridiques de l'Udienza Generale degli Eserciti remplacée par l'Udienza Generale di Guerra e Casa Reale en 1778 : ils proviennent du tribunal militaire compétent pour juger les contentieux qui impliquent les professionnels du spectacle (chanteurs, instrumentistes, imprésarios, techniciens, costumiers, comédiens...). Il s'agit des rapports manuscrits, les *consulte*, rédigés par les secrétaires successifs du tribunal, au sujet de chaque affaire traitée<sup>119</sup>. Rassemblés dans des registres le plus souvent annuels et, sauf exception, dépourvus d'indexation, ils présentent dans l'ordre

<sup>116</sup> G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Seyssel, 1993, p. 10.

<sup>117</sup> Sur la conservation et le classement des archives en tant qu'ils conditionnent l'écriture de l'histoire, E. Anheim, O. Poncet (dir.), *Fabrique des archives, fabrique de l'histoire*, n° thématique, *Revue de synthèse*, 125, 2004.

<sup>118</sup> Les archives provenant de l'Académie royale (puis impériale) de musique fondée en 1671, et de l'Opéra-Comique sont en partie conservées depuis 1875 à Paris au sein de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra qui dépend actuellement du département « Musique » de la Bibliothèque Nationale de France, à Paris. De nombreux documents relatifs à la vie musicale dans la France de l'Ancien régime sont également rassemblés et inventoriés aux *Archives Nationales de France*, en particulier dans les séries AJ<sup>13</sup> (Archives de l'Opéra : 1 à 44 Opéra sous l'Ancien Régime ; 45 à 108, Révolution et Empire) et F<sup>21</sup> (Théâtres et Spectacles). Ces fonds constituent le socle documentaire de l'étude récente menée par D. Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène, 1810-1815*, Paris, 2004.

<sup>119</sup> ASN, *Tribunali Antichi*, F. 1298-1325, années 1774-1808.

chronologique les dossiers en cours d'examen. Conservés dans leur intégralité pour les années 1774-1808, date de la suppression de cette instance, ils forment l'unique source sérielle dont nous disposons. Surtout, d'un point de vue informatif, ils s'avèrent particulièrement riches car ces rapports font référence aux motifs des litiges, et aux arguments avancés par les parties en présence. Si l'issue du procès n'est pas toujours précisée, les *consulte* recèlent de nombreux détails sur les coulisses de l'univers des spectacles: contrats rompus unilatéralement par un artiste ou un imprésario, conflits autour du montant des cachets, rivalités entre interprètes, endettement des entreprises théâtrales, troubles à l'ordre public ou à la morale publique provoqués par les artistes ou par les spectateurs sont documentés avec précision par ces rapports judiciaires. Éclairant l'histoire du spectacle par ses ratés, l'histoire du contrat par sa rupture, l'histoire du milieu théâtral et musical par ses intrigues, le tout sous l'œil vigilant de l'État, ils constituent ainsi notre principal apport archivistique à l'histoire de la vie théâtrale et musicale à Naples.

La confrontation des *consulte* avec les normes définies par la police des théâtres nous a également permis de mesurer l'écart entre ce que dit le droit et la réalité des pratiques sociales et par conséquent d'appréhender le degré d'émancipation du milieu théâtral par rapport à la tutelle politique. Dans cette perspective, il a fallu recomposer le corpus législatif relatif aux spectacles tout au long de notre étude. Pour la période bourbonnienne, l'empilement réglementaire qui caractérisait la législation bourbonnienne et l'absence de codification du droit théâtral avant 1801 rendaient très difficile le travail de reconstitution. Toutefois, grâce au recueil des normes théâtrales bourbonniennes rédigé à Palerme en 1801 et qui a été récemment édité<sup>120</sup>, et dans une moindre mesure grâce aux ouvrages juridiques parus à Naples à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>121</sup>, nous avons pu surmonter en partie cet écueil. Pour la Révolution et le *decennio francese*, nos recherches archivistiques et bibliographiques ont permis de rassembler l'ensemble de la législation pesant sur les spectacles. Celle-ci n'avait pas été jusque là reconstituée dans son ensemble, bien que la plupart des normes promulguées ait été pu-

<sup>120</sup> S. Giacobello, M. Marino, *Legislazione teatrale borbonica, nel XVIII secolo: de' stabilimenti de' teatri e spettacoli de' reali dominj*, dans F. C. Greco (dir.), *I percorsi della scena...* cit., p. 663-743.

<sup>121</sup> F. De Jorio, *Introduzione allo studio delle prammatiche del regno di Napoli*, Naples, Stamperia Simoniana, 1777; F. Ammirati, *Il puro gius pubblico*, Naples, Stamperia Pergeriana, 1792; A. De Sarii, *Storia del codice delle leggi del Regno di Napoli*, Naples, Vincenzo Orsino, 1792-1797; L. Giustiniani, *Nuova Collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli*, Naples, Stamperia Simoniana, 1803.

bliée dans les *Bollettini delle leggi del Regno di Napoli*, à l'initiative des souverains napoléoniens<sup>122</sup>.

Un autre aspect de la mise en œuvre de la police des théâtres a pu être également documenté grâce aux archives administratives des autorités théâtrales chargées de contrôler les spectacles en amont de la représentation : la Giunta dei Teatri puis, à partir de 1778, la Deputazione dei Teatri, et, pour le *decennio francese*, la Commissione puis la Soprintendenza dei Teatri. Les décisions de ces instances permettent en particulier de reconstituer les règles de la censure préventive, d'étudier la mobilité des musiciens et des compagnies, de repérer les places et les loges concédées gratuitement aux représentants du pouvoir politique. Suite aux destructions de 1943, il ne reste que quelques cartons d'archives épars concernant la période bourbonnienne<sup>123</sup>. Ils mêlent sans classement des notes de travail, des requêtes adressées par des auteurs, des imprésarios ou des artistes d'opéra, des lettres ou des copies de lettres provenant d'autres services de l'État ou qui leur ont été envoyées. Les documents provenant des institutions théâtrales mises en place par les Napoléonides, tout aussi variés, sont beaucoup mieux conservés et laissent moins dans l'ombre l'histoire des théâtres secondaires<sup>124</sup>. En revanche, ils sont dispersés entre plusieurs fonds, ceux de la *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, ceux de son ministère de tutelle, le Ministère de l'intérieur (*Ministero dell'interno*) et ceux provenant de l'ancienne Direction de l'instruction publique de ce même ministère<sup>125</sup>.

La tutelle de l'État sur la vie théâtrale imposant également des contraintes sur la fixation des tarifs des places, sur le calendrier et les horaires des représentations, nous avons souhaité approcher le fonctionnement concret des théâtres publics notamment par le biais des sources comptables. Elles sont particulièrement rares et dispersées et renseignent essentiellement sur les institutions musicales royales. Des documents comptables provenant de l'ancien Tré-

<sup>122</sup> *Collezione degli editti, determinazioni, decreti e leggi di S. M.*, Naples, Stamperia Simoniana, 1806 ; *Bollettino delle leggi del Regno di Napoli*, Naples, Stamperia Simoniana, 1807-1809 ; *Bollettino delle leggi del Regno di Napoli*, Naples, nella Fonderia Reale e stamperia della Segreteria di Stato, 1810-1815.

<sup>123</sup> ASN, *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, F. 2 pour les années 1795-1798. On trouve également quelques documents concernant la vie théâtrale durant le *sessennio* (1800-1806), dans les cartons F. 4, 20 et 31.

<sup>124</sup> ASN, *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, notamment les séries F. 140-144 et 146.

<sup>125</sup> ASN, *Deputazione e Soprintendenza dei Teatri*, en particulier F. 3, 4, 35 ; Id., *Ministero dell'Interno. Appendice I*, notamment F. 92, 95, 170 ; Id., *Ministero dell'Interno. Appendice II*, F. 993, 1173, 1187 ; Id., *Ministero della Pubblica Istruzione*, F. 470, 473.

royal donnent des indications sur les cachets dus et/ou versés aux musiciens et aux chanteurs de la Chapelle royale, ainsi qu'aux membres de l'orchestre du San Carlo. Ils mettent également en évidence les liens organiques qui unissent les conservatoires de la ville, la compagnie du San Carlo et la Cappella reale, puisqu'on y retrouve souvent les mêmes musiciens et interprètes<sup>126</sup>. De même, la vocation monarchique du San Carlo, et dans une moindre mesure, celle du Teatro del Fondo, expliquent la présence d'un certain nombre de données économiques dans les fonds provenant de l'ancienne Segreteria di Stato di Casa Reale. Elles concernent surtout le San Carlo, en particulier pour les années 1780-1786 durant lesquelles il fut administré directement par la Deputazione dei Teatri sous l'étroite surveillance de la Segreteria di Stato di Casa Reale<sup>127</sup>. Lorsque la gestion du théâtre royal était en revanche confiée à un adjudicataire, la concession était entérinée par la signature d'un contrat entre l'imprésario retenu et la Cour devant le notaire royal. Conservés durant la monarchie bourbonnienne au sein des volumes rassemblant tous les actes notariés établis durant l'activité de tel ou tel notaire royal<sup>128</sup>, beaucoup plus épars dans la documentation napoléonienne, ces *convenzioni* illustrent avec force la place dévolue au San Carlo dans le déploiement de la magnificence royale. À l'inverse, l'activité des directeurs des théâtres secondaires, véritables entrepreneurs indépendants (au sens propre, *impresari*), n'a pas donné lieu à la production de sources institutionnelles. Elle n'affleure dans la documentation publique qu'en cas de faillite ou de contentieux avec les propriétaires ou les membres de la compagnie<sup>129</sup>.

La pluralité des sources institutionnelles nous permet donc de retracer à partir de l'encadrement administratif, juridique et policier de la vie théâtrale une histoire de la tutelle d'État pesant sur les salles de spectacles et les artistes d'opéra, mais aussi une histoire de la conflictualité et de la norme négociée. La question de l'ins-

<sup>126</sup> ASN, *Cedole di Tesoreria*; Id., *Scrivania di Razione*, v. 38, 61, 67, 76, 110, 149; Id., *Dipendenze della Sommaria*, en particulier Serie I, f. 462-465.

<sup>127</sup> ASN, *Segreteria di Stato di Casa Reale*, F. 965-971.

<sup>128</sup> ASN, *Casa Reale Amministrativa. Notai Giuseppe e Giovanni Ranucci*; Archivio notarile distrettuale di Napoli, *Notaio Antonio Marinelli*; Id., *Notaio Vincenzo Portanova*.

<sup>129</sup> Les recherches très récentes entamées sous la direction de Paologiovanni Maione au sein des archives bancaires du Banco di Napoli offriront vraisemblablement de nouveaux éclairages sur le fonctionnement économique des théâtres publics napolitains: P. Maione (dir.), *Notizie da San Giacomo e dallo Spirito Santo: la vita musicale a Napoli nelle carte bancarie (1776-1785)*, dans M. Columbro, P. Maione (dir.), *Domenico Cimarosa. Un napoletano in Europa. Atti del Convegno di Aversa, 25-27 ottobre 2001*, Lucques, 2004.

trumentalisation politique de la musique par le pouvoir est plus directement documentée par des sources imprimées : les gazettes et l'iconographie somptuaire qui commémorent les spectacles musicaux de la communication politique.

Concernant la presse, il y a une disparité documentaire assez nette entre les journaux du XVIII<sup>e</sup> siècle et ceux publiés durant le *decennio francese*. Les gazettes bourbonniennes, généralement imprimées sur quatre ou huit pages de grand format, sont relativement lacunaires<sup>130</sup> : il manque parfois des années entières de publication. Il est possible seulement de temps à autre de reconstituer une certaine continuité chronologique dans ces parutions, conservées à l'Archivio di Stato di Napoli, à la Biblioteca Nazionale di Napoli et plus rarement à la Società Napoletana di Storia Patria. La situation archivistique de la presse périodique napoléonienne est beaucoup plus avantageuse : les trois principaux journaux publiés sous le règne de Napoléonides, *Il Corriere di Napoli*, *Il Monitore Napoletano*, remplacés par le *Monitore delle Due Sicilie* en 1811 ont survécu dans leur intégralité<sup>131</sup>.

Du point de vue du contenu informatif, les divergences sont également flagrantes. Dans la presse périodique bourbonnienne, les nouvelles sont centrées autour de la personne du souverain. La vie théâtrale napolitaine n'est évoquée que lorsque les spectacles sont honorés par la présence d'un des membres de la famille royale. Les gazettes se font le simple écho des sorties royales. Elles attestent du lien symbolique entre la représentation publique du pouvoir et les espaces de représentation théâtrale. Les journaux relaient d'autant mieux la communication politique de la monarchie qu'ils dépendent de l'attribution d'une patente royale pour être imprimés et diffusés. Censure et autocensure conjuguent leurs effets pour que ne circule aucune nouvelle susceptible de ternir l'image du pouvoir bourbonnien en voie de légitimation et de consolidation<sup>132</sup>. Durant la Révolution napolitaine, le dépouillement des journaux jacobins

<sup>130</sup> N. Cortese, *Gazzette Napoletane del Sei e Settecento* », dans *Napoli Nobilissima*, 1922, p. 91-98, réédité dans N. Cortese, *Cultura e politica a Napoli dal Cinquecento al Settecento*, Naples, 1965 ; G. Addeo, *La stampa napoletana nel Sessennio della prima Restaurazione borbonica*, Archivio Storico per le Province Napoletane, XCVII, 1979, p. 257-313.

<sup>131</sup> Les journaux sont conservés à la Biblioteca Nazionale di Napoli [BNN] ; *Il Monitore Napoletano*, BNN, Sezione Napoletana, Per 570 ; *Il Corriere di Napoli*, BNN, Sezione Napoletana, Per 41 ; *Il Monitore delle Due Sicilie*, BNN, Sezione Napoletana, Per 67.

<sup>132</sup> A. M. Rao, *La stampa francese a Napoli negli anni della rivoluzione*, dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 102, 1990/2, p. 469-520 : 482 et suivantes ; M. C. Napoli, *Lettere proibite. La censura dei libri nel Regno di Napoli in età borbonica*, Milan, 2002.

dont une partie a été rééditée par Mario Battaglini<sup>133</sup> laisse affleurer une conception plus active du rôle du théâtre dans la société. Pour les idéologues du nouveau régime, les pièces doivent transmettre un fort contenu idéologique et inculquer les nouvelles valeurs et vertus républicaines au peuple « régénéré ». Cependant, hormis quelques articles dans le *Monitore Napoletano* dirigé par Eleonora de Fonseca Pimentel et quelques allusions dans les autres périodiques, la question des spectacles s'efface devant l'urgence de la situation militaire. Finalement, la presse napoléonienne propose pour la première fois et de manière régulière des rubriques spécifiquement consacrées à la vie théâtrale et musicale dans la ville. Les articles sur les spectacles sont fréquemment déconnectés de la chronique des apparitions royales et délaissent le ton hyperbolique et exalté des gazettes bourbonniennes. Tous les aspects du mélodrame représenté sont abordés, souvent de manière détaillée, parfois replacés dans l'histoire de l'opéra ; les compositeurs et les interprètes, et dans une moindre mesure les librettistes, sont évalués, applaudis ou sévèrement jugés. Il ne faudrait cependant pas accorder une foi naïve à ces critiques qui ne sauraient être considérées comme de simples hommages rendus à l'art. Car la presse périodique du *decennio francese* demeure soumise à la surveillance vigilante du pouvoir royal<sup>134</sup>. Dans ce contexte, les articles concernant la vie culturelle servent souvent de caisse de résonance à des débats politiques beaucoup plus généraux.

Quant à la documentation iconographique, elle fait largement défaut. Face à ce manque d'images, le San Carlo et le Teatro del Fondo apparaissent toutefois mieux lotis que les théâtres secondaires : quelques plans, des dessins des scénographes et surtout des gravures célébrant les fastes de la monarchie mis en scène dans les deux théâtres royaux rendent compte de leur magnificence et de leur importance symbolique. Les images, conservées généralement

<sup>133</sup> *Il Monitore Napoletano, 1799*, rééd. Mario Battaglini, Naples, 1974 ; *I Giornali giacobini*, rééd. Mario Battaglini, Naples, 1988.

<sup>134</sup> Les principaux journaux en sont même l'émanation directe : le *Monitore napoletano* a été recréé en 1806 à l'initiative du ministre de la Police, Christophe Saliceti. Quant à l'équipe de rédaction de son rival, le *Corriere di Napoli*, elle est particulièrement proche du ministre des Finances, Pierre-Louis Roederer. Lorsque Joachim Murat ordonne leur suppression en janvier 1811 et la fusion des deux anciennes équipes au sein du nouveau *Monitore delle Due Sicilie*, placé sous la tutelle du ministère de la Police, on retrouve parmi les auteurs un certain nombre de serviteurs de la monarchie muratienne, en particulier Vincenzo Cuoco et Emmanuele Taddei : G. Addeo, *La stampa periodica napoletana nel decennio francese. Parte I*, dans *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CIII, 1985, p. 401-449 ; Id., *La stampa periodica napoletana nel decennio francese. Parte II*, dans *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CIV, 1986, p. 399-534.

à Naples au Museo di San Martino, à la bibliothèque de la Società Napoletana di Storia Patria et à l'Istituto Suor Benincasa, ont depuis les premiers travaux de Franco Mancini<sup>135</sup> été identifiées et progressivement éditées, en particulier dans les ouvrages parus à l'occasion du deux-cent-cinquantième anniversaire du San Carlo<sup>136</sup>.

Au temps du triomphe de la théâtromanie, il ne faut pas non plus négliger les documents qui révèlent les différentes formes prises par la passion musicale et qui éclairent les pratiques de consommation musicale. Sans nous dérouter de l'objectif principal d'écrire une histoire politique de la musique, nous avons donc patiemment recherché les journaux intimes et les correspondances mais aussi les testaments et les inventaires après décès des amateurs napolitains. Sur ce point, notre enquête dans les archives privées des familles nobles déposées à l'Archivio di Stato di Napoli a été décevante, même si nous avons retrouvé la trace d'un abondant matériel théâtral et instrumental ayant appartenu à des aristocrates mélomanes ou acteurs dilettantes<sup>137</sup>. Deux sources exceptionnelles rachètent ce bilan mitigé : les journaux intimes de Ferdinand IV et de son épouse la reine Marie-Caroline, née archiduchesse d'Autriche<sup>138</sup>. Certes ils ne couvrent qu'une partie de notre période d'étude mais leurs annotations, même laconiques, permettent de reconstituer au jour le jour les sorties théâtrales du couple royal, d'approcher les pratiques d'écoute et les goûts souvent divergents des deux souverains, de mesurer l'importance de la musique dans la vie de cour et dans la culture aristocratique. Sans doute est-ce la lecture du journal écrit en français de Marie-Caroline qui nous a davantage enthousiasmé. D'abord parce qu'il est resté jusque là inédit<sup>139</sup>, ensuite parce qu'il révèle au quotidien les préférences culturelles de la reine, son attention alerte pour ses enfants, ses relations amè-

<sup>135</sup> F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età baroca*, Naples, 1964 ; Id., *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli*, Naples, 1968.

<sup>136</sup> Voir notamment *Il Teatro di San Carlo*, vol. 3, *Le scene, i costumi*, Naples, 1987.

<sup>137</sup> ASN, *Archivi Privati*, notamment les fonds des familles Sanseverino di Bisignano, Caracciolo di Torella, Maresca di Serracapriola. Les archives notariales des grands collectionneurs aristocrates napolitains étudiées par Gérard Labrot recèlent également un certain nombre d'informations sur le matériel théâtral et musical possédé par les amateurs napolitains. Nous tenons à remercier ici Gérard Labrot de nous avoir communiqué ses données.

<sup>138</sup> ASN, *Archivio Borbone*, B. 111-138, journal de Ferdinand IV du 12 mai 1796 au 3 janvier 1825 ; *Ibid.*, B. 96, journal de la reine Marie-Caroline, du 1<sup>er</sup> novembre 1781 au 27 décembre 1781, puis de septembre 1782 au 31 décembre 1785.

<sup>139</sup> En revanche, les trois premières années du journal de Ferdinand IV (1796-1799) ont déjà été éditées par Umberto Caldora : Ferdinand IV, *Diario di Ferdinando IV di Borbone (1796-1799)*, éd. par U. Caldora, Naples, 1965.

res avec Ferdinand IV et souligne le rôle politique croissant qu'elle a voulu jouer et a joué au sein du gouvernement.

Enfin, le rayonnement culturel de Naples en tant que capitale musicale, tel qu'il est revendiqué par les Napolitains eux-mêmes, célébré ou contesté par d'autres voix, pouvait être également mesuré à partir des ouvrages théoriques sur l'opéra mais aussi à partir des récits de voyage et des autres types de témoignages contemporains. Nous avons veillé à diversifier l'origine géographique et sociale de leurs auteurs, sans prétendre toutefois à une quelconque exhaustivité en la matière. Il nous a paru ainsi raisonnable de privilégier les correspondances, les guides et les récits imprimés qui forment déjà un corpus considérable couvrant toute notre période d'étude<sup>140</sup>. Ils dressent une mosaïque de la vie culturelle, artistique et sociale à Naples car ils sont souvent enrichis d'anecdotes et de commentaires personnels qui en font toute la saveur; ces notes et remarques ébauchent le portrait de la société de l'époque, de l'élite mondaine et cosmopolite qui fréquentait les lieux de spectacle, mais aussi des milieux plus populaires, des *lazzaroni* dont l'exubérance et la vivacité bruissaient à toute occasion. En outre, même si le monumental San Carlo domine la très grande majorité des textes, les voyageurs n'occultent pas systématiquement les autres espaces de la vie musicale et théâtrale à Naples. Cependant, les témoignages s'avèrent relativement décevants si l'on cherche à dresser une histoire positive de la critique musicale: d'abord parce que le prestigieux San Carlo capte les regards et annihile souvent tout effort descriptif, ensuite parce que l'image de Naples comme pôle musical européen, éblouit les voyageurs et inhibe tout discours distancé, ou rompanant avec ce qu'ils ont été préparés à voir ou entendre à Naples. Mais paradoxalement, le caractère relativement répétitif et laconique des annotations

<sup>140</sup> Pour constituer ce corpus dans l'abondante bibliographie des journaux de voyage, nous avons eu notamment recours à G. Bertrand, *Bibliographie des études sur le voyage en Italie. Voyage en Italie, voyage en Europe XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, 2000. À partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Naples devient un passage obligé du Grand Tour des élites européennes. Concernant le Grand Tour et le voyage en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècles, voir les mises au point récentes de J. Boutier, *Le Grand Tour: une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, dans *Le Voyage à l'époque moderne, Bulletin de l'Association des Historiens modernistes des Universités*, 27, 2004, p. 7-21, et de G. Bertrand, *Le voyage en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle: problématiques et perspectives* dans *Ibid.*, p. 27-45, ainsi que Id., *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII<sup>e</sup> siècle-début XIX<sup>e</sup> siècle*, Rome, 2008 (*Collection de l'École française de Rome*, 398). L'attrait dont bénéficie Naples durant le *Settecento* s'explique notamment par le renom de sa tradition musicale mais aussi par la découverte des sites antiques de Campanie qui suscite également un nouvel intérêt scientifique pour le Vésuve: C. Grell, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Naples, 1982.

sur la vie théâtrale napolitaine, confronté aux voix plus critiques des théoriciens de l'opéra, ne plonge pas l'historien dans l'aporie : au contraire, la concordance des récits de voyage et des mémoires permet d'alimenter une réflexion problématique sur l'« effet-capitale » en terme de polarisation et d'orientation des discours<sup>141</sup>.

Sauf exception, nous manquons en revanche du regard de la société théâtrale sur elle-même. On ne connaît l'opéra que par le prisme du pouvoir et dans une moindre mesure, du point des vues des élites sociales qui en sont les principales consommatrices. Les essais sur l'opéra qui paraissent durant le *Settecento* dans le but de « réformer » l'art lyrique ne sont que rarement l'œuvre de musiciens ou de chanteurs ; ils sont généralement rédigés par des hommes de lettres qui à l'occasion ont une activité d'auteur ou de librettiste pour de courtes pièces musicales. Certes ils valorisent la musique comme thème de débat intellectuel, voire ou participent ponctuellement au système de production lyrique en tant que librettiste par exemple, mais ils ne s'y dévouent pas spécifiquement : ils ne peuvent prétendre être de véritables professionnels de la musique<sup>142</sup>. Les sources mêmes ne nous invitent donc pas à reconstruire ce qu'était la vie théâtrale à Naples mais bien à interroger l'histoire des relations entre l'opéra à Naples et le pouvoir politique et social.

\*

\* \* \*

Ainsi agencées, les sources laissent émerger plusieurs registres de temporalités qui ne se superposent qu'imparfaitement aux ruptures politiques. Nous avons tenté d'y repérer les continuités et les césures propres à chacune des thématiques qui éclairent les relations entre musique et politique, en les rassemblant dans une réflexion d'ensemble progressant par un mouvement constant d'élargissement du regard.

<sup>141</sup> G. Chabaud, E. Cohen, N. Coquery, J. Penez (dir.), *Villes, paysages, voyages. Actes du Colloque Paris VII, 3-4-5 décembre 1998*, Belin, 2000 ; G. Chabaud, *La capitale, le guide et l'étranger : descriptions fonctionnelles et intermédiaires culturels à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans C. Charle (dir.), *Capitales européennes...* cit., p. 119-131.

<sup>142</sup> Parmi ces hommes de lettres italiens s'étant emparé de la question de l'opéra, on peut citer le comte Francesco Algarotti (1712-1765), vénitien d'origine, pour qui le théâtre musical ne constitue que l'un des ses nombreux centres d'intérêt, à côté de la physique, de la peinture ou encore de l'économie publique. Son célèbre *Saggio sopra l'opera in musica* paraît en 1755 : F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venise, G. Pasquali, 1755, abondamment repris et discuté par les ouvrages ultérieurs qui cherchent à « réformer » l'opéra dans le dernier tiers du *Settecento*. Pour se repérer dans la bibliographie pléthorique des textes sur l'opéra publiés au XVIII<sup>e</sup> siècle, E. Surian, *A checklist of writings on 18<sup>th</sup>-Century French and Italian Opera*, Hackensack, 1970.

Dans un premier temps, nous saisissons le roi en son théâtre, le Teatro di San Carlo, « le théâtre-roi », véritable écrin de sa majesté et du rayonnement du royaume (chapitre 1). À partir des années 1770, nous suivons le monarque en d'autres lieux et d'autres genres de spectacle, lieux et genres qui se hiérarchisent progressivement en ce que nous avons appelé un « système théâtral » réunissant « les théâtres du roi » (chapitre 2). Puis, passant de la figure du roi au gouvernement de son État, de la célébration monarchique par le théâtre aux présupposés idéologiques qui définissaient le droit théâtral, nous avons reconstitué l'histoire de la police des théâtres et de ses fondements politiques et institutionnels (chapitre 3). Mais les normes définies par les administrations étatiques butent sur les pratiques des acteurs sociaux, des artistes d'opéra et des imprésarios, et sur les exigences du système de production de l'opéra. Rejetant une conception mécaniste des rapports sociaux, nous avons donc voulu dans un quatrième temps retracer les étapes par lesquelles le milieu musical s'émancipe de la tutelle politique en même temps qu'il se professionnalise et se hiérarchise (chapitre 4). Enfin, ce sont ces interprètes et ces compositeurs qui ont fait la renommée de Naples en tant que capitale musicale et cela dès les années 1720. Dans un dernier temps, en élargissant notre questionnement du milieu musical à la société napolitaine tout entière et à son image en Italie et au-delà, nous nous interrogeons sur le devenir de ce prestige culturel à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (chapitre 5) : la multiplication des voix critiques et discordantes, les symptômes d'une crise des institutions musicales de la ville et l'émergence d'autres centres concurrents aboutissent à la mise en place dans les dernières années du siècle d'une politique culturelle défensive et patrimoniale que les Napoléonides ne renient pas et dont l'un des effets documentaires est de rendre possible l'étude que l'on s'apprête à lire ici<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> Par souci de clarté argumentative, et afin d'alléger autant que faire se peut l'appareil de notes, nous renonçons ici à faire figurer en note tous les documents originaux que nous traduisons ou commentons dans le corps du texte. Le lecteur intéressé pourra se reporter à la version manuscrite de la thèse que cet ouvrage condense et remanie, et dans laquelle ces sources sont systématiquement citées en notes : M. Traversier, *Gouverner l'opéra. Le pouvoir royal et les théâtres lyriques à Naples, 1767-1815*, thèse de doctorat d'histoire moderne de l'Université Grenoble 2, sous la direction de G. Bertrand, 2005, 3 vol., 839 p. On retrouvera en particulier dans le volume d'Annexes (vol. 3) une retranscription intégrale de nombreux documents, et notamment les rapports de l'*Udienza Generale di Guerra e Casa Reale* pour les années 1774 à 1808 (p. 6-230), le corpus reconstitué du droit théâtral entre 1799 et 1816 (p. 231-249), l'édition des contrats des imprésarios du San Carlo conservés à l'ASN entre 1761 et 1815 (p. 250-296), certains documents comptables, dont le bilan de la saison 1784-1785 au San Carlo ainsi que les contrats des têtes d'affiche pour cette année (p. 297-310), ainsi que la chronique de la vie musicale, reconstituée à partir du recoupement de toutes les sources narratives et archivistiques, pour les années 1774, 1784, 1795 et 1811 (p. 311-404).