

Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon

Dès sa campagne d'Italie en 1797, Bonaparte se veut le continuateur de la Révolution française, dont le point final serait un nouvel ordre européen, une nouvelle « association [...], annonciatrice d'une possible union des peuples » émancipés de leurs tutelles monarchiques, dont le *Mémorial de Sainte-Hélène* entretient la mémoire¹. Dans la réalité, sous l'Empire, le pragmatisme militaire prendra le pas sur quelque grand projet politique et territorial. Les élites impériales, hésitant entre modèle fédéral et modèle unitaire, se divisent en conséquence entre les partisans des échanges respectueux entre nations associées et ceux qui font fi des particularités, des identités, pour prôner une exportation par la force du modèle français. Les résistances entretenues par les oligarchies traditionnelles et le clergé réfractaire à l'introduction plus ou moins rigide des institutions françaises dans les territoires conquis vont conforter l'influence des seconds - d'où l'« impérialisme culturel » distingué en Italie par Michael Broers². Ils vont pouvoir compter sur bien des administrateurs en difficulté sur le terrain quand Napoléon et ses ministres, peu au fait des réalités locales, désireraient transiger au nom de la paix sociale et pouvoir affirmer que « la mauvaise conscience de l'envahisseur est transfigurée par la bonne conscience de l'administrateur »³, porteur de Lumières. Car demeurent les ambitions culturelles, qui conduisent à penser l'Europe à travers les frontières naturelles que dessinent les géographes, la « race européenne » que déterminent les naturalistes, l'écriture d'une histoire générale ou philosophique des progrès de la civilisation. L'Europe renvoie, dans ce dernier cas, à une cosmopolite République des Lettres dont les *Archives littéraires* de Gérando se veulent le point de rencontre et d'échange, au service d'un processus civilisationnel encore inaccompli qui, rayonnant depuis Paris, justifie une vaste mission de pédagogie et d'acculturation – elle passe par la circulation des livres, de la littérature administrative, par un réseau d'écoles, de sociétés d'agriculture, etc.⁴ La langue française, celle des élites européennes depuis au moins le traité d'Utrecht en 1713, devenue langue officielle d'un Empire où le plurilinguisme est toutefois admis, en est évidemment un instrument indispensable. Si elle nourrit un important lexique au sein même des langues étrangères - allemand compris⁵ -, elle franchit difficilement, dans son usage courant, les frontières des cours et des administrations.

Porter la « civilisation » par le théâtre devient donc un enjeu et une gageure. Napoléon, qui a l'ambition suffisante pour espérer « stimuler les travaux de l'esprit sur une échelle qu'on n'aurait jamais vue depuis Louis XIV »⁶, est trop féru d'histoire pour ne pas savoir combien de grands militaires qui l'ont précédé ont su user des arts de la scène pour affirmer la force de leurs déclinaisons françaises, susceptibles de faire oublier la rudesse de la soldatesque. Grand amateur de théâtre, qu'il fréquente hebdomadairement autant que la vie militaire le lui

¹ François ANTOINE, Jean-Pierre JESSENNE, Annie JOURDAN, Hervé LEUWERS (dir.), *L'Empire napoléonien. Une expérience européenne ?*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 18.

² Michael BROERS, *The Napoleonic empire in Italy, 1796-1814 : cultural imperialism in a European context ?*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

³ Aurélien LIGNEREUX, *L'Empire des Français (1799-1815)*, Paris, Seuil, 2013, p. 252.

⁴ Jean-Luc CHAPPEY, « L'Europe au crible de l'écriture et de l'Histoire sous l'Empire », *L'Empire napoléonien op. cit.*, p. 44-55.

⁵ Nicola TODOROV, « Le langage comme indicateur du brassage culturel à l'époque du Premier Empire : l'exemple de l'Allemagne », *ibid.*, p. 423-438.

⁶ Abel-François VILLEMMAIN, *Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature*, Paris, Didier, 1854-1855. Cité par Jean-Claude BONNET, *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004, p. 9.

permette - mais il sait entraîner des comédiens à sa suite -, correspondant avisé de Talma et ami de bien des dramaturges, amoureux de la tragédie et des *opera buffa*, l'empereur marque un intérêt à la fois sensible et cynique pour la scène dont il n'hésitera jamais à réorganiser l'administration ou à instruire la censure depuis les champs de bataille, à en faire un lieu éminent de propagande. Les camouflets militaires⁷, qui ne permettent pas de fixer solidement une carte des établissements, les compétences et goûts des préfets et des agents locaux rendent cependant fragiles les tentatives d'organisation territoriale sur le modèle national : la création d'arrondissements théâtraux dévolus par privilège à un directeur unique, ayant en charge la programmation des théâtres principaux, la gestion des troupes secondaires et ambulantes ; la spécialisation des salles, dévolues à un genre unique (comédie, opéra, vaudeville, etc.). Les obstacles sont aussi ceux des langues et des idiomes, dont la France aurait pourtant dû avoir l'expérience après les éphémères tentatives révolutionnaires d'éradication des patois. Le geste théâtral, autrefois codifié par une esthétique baroque désormais revisitée, ne parvient pas à les subsumer - mais cette dimension essentielle du théâtre est exceptionnellement abordée dans les sources. L'impérialisme artistique trouve enfin ses limites dans les us et coutumes culturels nationaux, dont l'ancienneté et la force s'incarnent parfaitement dans le chant et les sentiments de l'opéra italien, devant lequel doivent s'incliner des forces d'occupation qui, au demeurant, n'y sont pas insensibles, les propres goûts de l'empereur aidant. Hybridation et acculturation auraient-elles plus de chance et de raison que les efforts trop rapides, trop plaqués, d'assimilation ? C'est en tout cas à cette réflexion que nous invitent près de 1 300 pages d'arrêts et de correspondances retrouvées dans le fouillis complexe et dispersé des archives du ministère de l'Intérieur (série F¹⁷ des Archives Nationales⁸), avec les limites relatives d'une histoire vue d'en-haut, privilégiant décideurs politiques, actionnaires et entrepreneurs des théâtres, au détriment des comédiens et du public.

Le poids des héritages

Pourfendant la postérité de Shakespeare, notamment en réaction aux émeutes anti-françaises qui secouent les théâtres de Londres à plusieurs reprises, adversaire des « barbares » genevois, un patriciat contre lequel il va se montrer des plus interventionnistes pour imposer une salle de spectacles, Voltaire affirme l'existence d'un « empire culturel » ou d'une « Europe française », au nom desquels il faut promouvoir la langue nationale. De l'affirmation de Voltaire, qu'il interroge, Rahul Markovits a tiré l'origine de son sujet de thèse, construit sur le dépouillement de nombreux fonds européens : *Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIII^e siècle (des années 1730 à 1814)*⁹. Il dresse, entre autres, une intéressante carte de cinquante-trois villes qui, à un moment ou l'autre, ont accueilli des comédiens français, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle surtout, avant que la vogue ne s'épuise dans les années 1780, une diffusion portant la plupart du temps l'idéal d'un spectacle aristocratique, moral et civilisé dont l'ingrédient de base semblait devoir être trouvé dans le répertoire français. Réfléchissant aux modalités de l'expansion des troupes françaises en Europe, à la constitution de leur répertoire, il analyse surtout le jeu

⁷ La France annexe le Piémont en 1802, la République ligure en 1805, Parme et la Toscane en 1808, les Etats romains en 1809. Napoléon se fait proclamer roi d'Italie dès le 17 mars 1805. En septembre de la même année, les forces françaises franchissent le Rhin et l'année suivante est fondée la Confédération du Rhin, année où les royaumes de Naples et de Hollande sont dévolues aux membres de la famille impériale. S'y rajouteront en 1807 celle de Westphalie, en 1808 celle – très fragile - d'Espagne puis, en 1809 seront annexés les États pontificaux, en 1810 Hambourg, Brême et Lübeck. L'échec de la campagne de Russie, en 1812, inaugure le temps des défaites, des soulèvements locaux et régionaux (en Hollande, à Hambourg, en Italie), du reflux français.

⁸ Je remercie Jean-Luc Chappey d'avoir attiré mon attention sur cette source.

⁹ Rahul MARKOVITS, *Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIII^e siècle (des années 1730 à 1814)*, thèse sous la direction d'Alain Cabantous, Paris I-Panthéon Sorbonne, 2010.

contradictoire des cours européennes inspirées par le modèle versaillais ou s'en détachant au fil des crises politiques. La guerre de Sept ans incite par exemple les autorités d'Hanovre à chasser en 1757 les comédiens de l'hexagone, présents sans discontinuer dans la place depuis 1667. Kaunitz en Autriche, n'a au contraire cessé de mettre la cour viennoise au diapason des modes théâtrales françaises. Les logiques des adaptations qu'il finance – aussi appauvrissantes que celles subies en France par le théâtre de Schiller – conduisent cependant à supprimer les termes moralement équivoques, les allusions trop réductibles à la seule situation française et par là incompréhensibles au plus grand nombre, ou à encourager l'anti-monachisme. Si les cours commandent, elles ne le font pas toutes systématiquement pour leur seul plaisir privé, ouvrant les divertissements aux habitants du cru, aux soldats en garnison (par exemple à La Haye), aux communautés huguenotes - avec une volonté d'apprentissage du français chez plus d'un spectateur, la nécessité de voir et d'être vus pour d'autres.

En dehors des cours, l'exportation des répertoires français est aidée par les déplacements des troupes professionnelles, notamment frontalières, depuis Grenoble vers la Savoie, le Nord vers les Pays-Bas, ou Strasbourg vers les principautés rhénanes. Ce franchissement des frontières ne saurait cependant exactement coïncider avec quelque entreprise culturelle hégémonique que ce soit, quelque exportation systématiquement réussie d'un répertoire et d'une scène dont Paris donnerait le ton. Considérons aussi les troupes qui ont proposé ailleurs un jeu que la capitale française repoussait comme outré et vulgaire : ainsi des compagnons de Philippe-Antoine Dorfeuille, parcourant le Brabant dans les années 1770 puis reçus à La Haye en 1787, avec un succès qui ne permettra cependant pas au premier d'entre eux d'entrer à la Comédie-Française, où il échouera par deux fois¹⁰. L'engagement à l'étranger peut être un pis-aller lucratif pour beaucoup de titulaires qui auraient préféré exercer en France, mais il faut compter aussi avec le rôle d'arbitrage dévolu au Théâtre-Français en cas de conflits internes au sein des troupes engagées à l'étranger, celui d'empêcheurs d'embauche tenu par les Premiers Gentilshommes de la cour, opposant à la logique du marché celle du service public dû par les salariés des théâtres privilégiés et l'emportant au final sur les velléités de la diplomatie française, de Bernis à Praslin, quand émerge l'idée d'un usage prosélyte de la littérature. Les coûts engendrés par la venue des comédiens français, très supérieurs à ceux des créations autochtones, sont cependant aussi sources de déficits et de faillites. Il faut savoir s'adapter aux goûts locaux, qu'expriment les programmations, associant souvent comme en France plusieurs pièces pauvres en actes par soirée : domination générale de la comédie, sauf à La Haye, poids des opéras comiques à Berlin, de la tragédie et de l'opéra à Parme ; primat des pièces de Molière, place de Marivaux et surtout de Voltaire - au détriment de Corneille et Racine - ; luttes en interne à Vienne entre Durazzo et son successeur Kerens, établissant un contre-répertoire favorisant la tragédie et disqualifiant l'opéra-comique.

Il faut aussi compter avec les amateurs, pour qui le théâtre peut devenir arme de distinction, de civilisation et de propagande. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le maréchal de Saxe en a donné le modèle : outre son souci de prestige personnel nourri par la propriété d'une troupe, il en avait fait un moyen pour discipliner ses soldats, les détourner de l'ivresse et des bouges, mais aussi pour développer des sentiments patriotiques en exaltant les exploits du champ de bataille. Et il n'hésitait pas à prêter sa troupe à Charles de Lorraine dans les temps morts du conflit européen qui le menait aux Pays-Bas en compagnie de Favart. Proche du prince lorrain, la famille des ducs d'Arenberg, qui se ralliera à Napoléon, collectionne partitions manuscrites et imprimées des répertoires baroques italiens et français (Lully, Campra), lit le théâtre de Piron, Scarron, Racine et Molière, organise des représentations privées du *Misanthrope* ou du *Retour imprévu* de Regnard, accueille Voltaire,

¹⁰ Philippe BOURDIN, « Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin : Philippe-Antoine Dorfeuille », *Cahiers d'histoire de Lyon*, t. XLII, 1997, n° 2, p. 217-265.

acclimate ses descendants aux ballets de l'Opéra parisien, que leur enseigne un de ses danseurs émigrés à Bruxelles, ou aux chanteurs italiens pareillement invités, mais à partir des années 1760 les héritiers préféreront Grétry, Philidor, Gossec et Monsigny¹¹. Les réseaux maçonniques participent de cette efflorescence des arts de la scène français, symptomatiques d'un goût d'une élite curiale ou arme culturelle insidieuse. Toujours est-il qu'en réaction à cette diffusion du répertoire français, ou stimulées par celle-ci, se dessinent les prémises d'un théâtre national en langue allemande dont rendent compte les revues créées par Sonnenfels (*L'Homme sans préjugés, Lettres sur le théâtre viennois*¹²), tandis qu'à Parme Dutillet encourage la production italienne (fût-elle construite dans l'imitation de Molière, Dufresny, Regnard ou Destouches), notamment par un concours dramatique créé en 1770 en faveur des créations en langue vernaculaire.

La Révolution et l'Empire héritent de cet état des choses. Non seulement, ils ne le remettent pas en cause, mais encore ils reprennent à leur compte les poncifs d'une nécessaire propédeutique de la langue française, dont le théâtre semble la meilleure chambre d'écho. C'est évidemment désormais à une toute autre échelle qu'ils font du répertoire national et de son expansion au-delà des frontières un enjeu politique, culturel, moral et linguistique : celle des conquêtes, celle de l'ensemble des populations agrégées *manu militari* et non plus des seules cours francophones. Une partie du monde artistique s'enthousiasme : ainsi, les demandes d'emploi de comédiens, danseurs, mimes, musiciens, décorateurs, perruquiers, affluent de Paris, d'Orléans, de Rennes, de la Rochelle et d'ailleurs lorsque l'État envisage, en l'an VII, de mettre sur pied une troupe de théâtre à destination de l'Égypte, projet finalement avorté¹³.

Pérégrinations françaises dans l'Europe impériale

L'impérialisme français est loin d'être partout une évidence. Il n'est d'ailleurs pas affirmé par tous et en tout temps, comme nous le rappellent bien des exemples. Les vives réactions du public bruxellois, lorsque La Montansier essaie de le séduire en 1792, n'ont d'égal que celles des actionnaires du théâtre de la Monnaie, en l'an XII, ruinés par les spectacles ambulants importés : « Du charlatanisme, la nouveauté, la brièveté de leur séjour attirent les curieux et la bonne comédie est abandonnée. Les artistes négligés perdent l'émulation ; l'on voit s'évanouir les fruits d'une administration permanente dans le sein de laquelle les sujets se perfectionneraient et la recette diminue non seulement pendant le tems de la concurrence mais même par la suite »¹⁴. Or, le théâtre de la Monnaie compte deux troupes à faire vivre, une de comédie (dix-huit artistes), une autre d'opéra, forte de treize emplois masculins et féminins (dont deux enfants), de vingt-quatre choristes des deux sexes, et de quarante musiciens¹⁵ ; il affiche en l'an XIII un déficit mensuel supérieur à 6 000 francs¹⁶. On n'attend pas davantage les dramaturges français en herbe. À Liège, le jeune officier Bial et le fils de son logeur, Coppeneur, en font l'amère expérience. Ils partagent tous les deux un goût prononcé pour la musique, qui les pousse à composer un opéra autour du sujet d'*Appelle et Campaspe* (esclave d'Alexandre-le-Grand dont le peintre tombe amoureux, au grand dam de l'empereur, qui finit par accepter cette passion eu égard au talent de l'artiste

¹¹ Marie CORNAZ, « Spectacles privés chez les ducs d'Arenberg », in Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL et Dominique QUERO (dir.), « Les théâtres de société au XVIII^e siècle », *Études sur le XVIII^e siècle*, n° 33, Éditions de l'Université de Bruxelles, décembre 2005, p. 87-98.

¹² *Der Mann ohne Vorurtheil, 1765-1767; Briefe über die Wienerische Schaubühne, 1767-1769.*

¹³ AN F/17/1216.

¹⁴ AN F/17/1299 C. Lettre des administrateurs du théâtre de Bruxelles au ministre de l'Intérieur, 21 ventôse an XII (12 mars 1804).

¹⁵ *Ibid.* Lettre du préfet de la Dyle au ministre de l'Intérieur, le 11 novembre 1807.

¹⁶ *Ibid.* Lettre du préfet de la Dyle au ministre de l'Intérieur, le 7 octobre 1813.

qui lui a fait un portrait admirable) – le peintre Jacques-Louis David, entre autres, s’était saisi du thème. Les deux compères se complètent malgré leurs faiblesses, et proposent sans barguigner leur ouvrage au Grand Théâtre, qui le refuse, puis le font accepter par les professionnels et amateurs du Théâtre d’Émulation, financé par la ville et dirigé par un Français originaire de Tulle, avec au bout de l’aventure un fiasco retentissant¹⁷. Pourtant demeurent çà et là des pratiques d’Ancien Régime, auxquelles s’ajoutent celles nées de l’émigration. Au titre des premières, la trajectoire d’Aurore Bursay, successivement directrice des spectacles d’Henri de Prusse, du duc de Brunswick, d’Alexandre I^{er} de Russie, enfin du prince de Hesse, est exemplaire¹⁸. Quant aux secondes, elle sont, entre autres, illustrées par le retour à Londres de la famille Astley, qui faisait depuis dix-neuf ans les beaux jours des spectacles équestres parisiens et qui va bénéficier de la présence en Angleterre des pairs de France, de leur parentèle et de leur clientèle¹⁹ ; par les errances européennes de Léonard Autié, ancien directeur de l’éphémère Théâtre de Monsieur, qui suit l’entourage des princes²⁰ ; par le cosmopolitisme assumé du public et de la troupe pléthorique du théâtre de Hambourg, au sein desquels on compte plusieurs générations d’exilés et autant d’obédiences (royalistes, monarchiens et républicains), le tout au grand dam du directeur du théâtre allemand, Schröder, qui, sous le Directoire, n’a de cesse de convier ses compatriotes à privilégier une production nationale²¹.

On entend aussi du théâtre français dans la cosmopolite Amsterdam, depuis 1781 à l’initiative d’une société d’actionnaires issue du monde des négociants, des amateurs jouant en cercle clos avant que leur initiative ne séduise un public plus large qui leur permette d’entretenir une troupe spécialisée dans l’opéra. Le tout à trop grands frais pour exister durablement : une autre société lui succède, alternant comédie et opéra jusqu’à la ruine, puis une troisième, pareillement en difficulté, qui interrompt durant six mois toute programmation française jusqu’à ce que Louis Bonaparte, roi de Hollande, redresse la situation. S’il attire dans un premier temps les artistes en son palais, au grand dam du public amstellodamois, il finance rapidement un recrutement qui permet de contenter tout le monde, du moins jusqu’au débarquement anglais de 1809 puis la réplique française qui s’ensuit : les spectateurs, prudents, désertent la salle. Alors que le très réputé Théâtre de la Ville, qui privilégie la langue vernaculaire, remplit cinq fois par semaine ses mille places²², tout est à reconstruire en 1811 pour le Théâtre du Binnen Amstel, une salle de 500 places réservée au spectacle français et forte d’une troupe de tragédie et surtout de comédie (24 acteurs interprétant 150 titres), d’une troupe d’opéra (17 chanteurs et choristes), d’un orchestre (15 instrumentistes). Moins important que son rival hollandais, il était néanmoins « le rendez-vous de la bonne société, qui entend et qui parle le français avec infiniment de goût et de pureté. Ce public éclairé, en tout temps, a préféré et sait apprécier les productions modernes les plus estimées, et les chefs d’œuvre dramatiques des acteurs les plus célèbres du siècle de Louis XIV »²³. La fermeture imposée du Théâtre allemand, en août 1811 débarrasse les deux autres salles d’une mince concurrence ; il y a surtout là un geste diplomatique d’hostilité à l’encontre d’une troupe et

¹⁷ Colonel BIAL, *Mémoires ou Souvenirs militaires des guerres de la Révolution et de l’Empire (1792-1814)*, Brive, Lachaise, 1926, pp. 126-127.

¹⁸ AN F/17/1299 D. Lettre de M^{me} Bursay au ministre de l’Intérieur, s.d. [1816].

¹⁹ *Ibid.* Mémoire d’Astley père pour le ministre de l’Intérieur, l’abbé de Montesquiou, s.d. [1814].

²⁰ *Ibid.* Lettre d’Autié au comte d’Artois, 11 novembre 1815.

²¹ Karine RANCE, « Le théâtre français de Hambourg », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 235-248.

²² AN F/17/1092. Lettre du préfet du département de Zuiderzee au ministre de l’Intérieur au, 20 juin 1811.

²³ *Ibid.* Rapport sur la situation du théâtre français à Amsterdam, présenté le 13 août 1810.

d'un public méprisés²⁴. Le voyage de Napoléon à Amsterdam, en octobre 1811, avec à sa suite plusieurs comédiens réputés, dont Talma – auquel les Hollandais avaient assuré le succès et l'argent lors de sa tournée de 1797-98 -, et, est évidemment un coup de pouce d'une autre portée. Il se traduit par une alternance des troupes au Théâtre de la Ville, une augmentation du répertoire tragique, qui passe de 5 à 16 références, offert gratuitement au public populaire, des créations de circonstance, évidemment très déférentes à l'égard de la famille impériale, tandis que les artistes hollandais, pour complaire à l'empereur qui vient les entendre et en récompense certains par des pensions, jouent de leur côté plusieurs ouvrages adaptés de Ducis, Baour-Lormian, Voltaire et Racine²⁵. Le succès est pour chacun au rendez-vous, que traduit bien le *Journal de Paris* du 2 novembre 1811, attentif aux conséquences heureuses d'une gestuelle bien maîtrisée : « [...] À moins d'avoir vu Talma, on ne connaît point toute la grandeur de l'art dramatique. Quant aux habitants d'Amsterdam qui n'entendent pas le français, il n'en est aucun qui ne se sente ému par le jeu muet de ce grand acteur ».

Dans les départements rhénans, où le primat des troupes allemandes ne se dément pas - les débats sur ce point sont très vifs, teintés de nationalisme et de xénophobie à Strasbourg sous l'Empire²⁶ -, les comédiens français tentent partout leur chance. À Trèves, à la fin de l'an XI, on peut encore écouter ceux de Metz et de Luxembourg interpréter en une seule soirée *Le Barbier de Séville* et une comédie en trois actes, *Les Fausses consultations*, le lendemain *La Résolution inutile ou les Déguisements amoureux* et *Le Chaudronnier de Saint-Flour*, opéra-vaudeville en un acte, le surlendemain enfin *Misanthropie et repentir*, le grand succès de Kotzebue, et *La Bonne mère* ; ils sont fidèles au rendez-vous les années suivantes, donnant ainsi en 1803, comble des incompréhensions culturelles, *Robert, chef de brigands*, pâle adaptation des *Brigands* de Schiller²⁷ ! À Mayence, qui fut le cœur du jacobinisme allemand et de la francophilie, vite déçue lorsque les troupes françaises abandonnèrent les patriotes à leur sort en 1793, les artistes français, pourtant très soutenus par le commissaire du gouvernement Rudler, un chantre du rattachement des Rhénans à la France, ne parviennent pas davantage à s'installer solidement au-delà du Directoire, malgré l'exclusion progressive des comédiens allemands²⁸ et le volontarisme maintenu des responsables, au plus haut niveau. Certes, nous sommes loin des ambitions de 1792, lorsque le dramaturge Schmieder convainquit la municipalité provisoire de la nécessaire fondation d'un « théâtre national citoyen », ouvert aux amateurs de tous âges, et qui montait, entre autres, une traduction-adaptation du *Convalescent de qualité* de Fabre d'Églantine²⁹. Mais le ministre de l'Intérieur affirme, en l'an X, « toute l'utilité qu'offre un théâtre français à Mayence », lui accordant protection et secours lorsque les comédiens, qui ont bien intégré la norme, le sollicitent en se disant « jaloux de faire primer la langue française dans un pays nouvellement conquis, et d'offrir aux Français (à la vérité en petit nombre) quelques moyens de distraction », dans une ville qui « est la clef de l'Allemagne et le siège des autorités centrales civiles et militaires »³⁰.

²⁴ *Ibid.* Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de Zuiderzee, 27 juillet 1811; Arrêté du préfet du département de Zuiderzee, 5 août 1811.

²⁵ Sylvie CHEVALEY, « Politique et théâtre. Une visite impériale en Hollande en 1811 », *Revue du Souvenir napoléonien*, n° 359, juin 1988, p. 13-18.

²⁶ Philippe BOURDIN, Françoise LE BORGNE, Cyril TRIOLAIRE et Clothilde TREHOREL, « Le programme THEREPSICORE. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacles en province (1791-1813) », *AHRF*, n° 367, janvier-mars 2012, p. 17-48.

²⁷ Sarre Stadtarchiv Trier, *Trierisches Offizielle Blatt für das Saardepartement*, 1802 et 1803. Affiches bilingues annonçant les spectacles. Je remercie Fanny Platelle, qui assurée le dépouillement des archives de Trèves dans le cadre du projet ANR THERPSICORE, dévolu aux scènes provinciales sous la Révolution et l'Empire.

²⁸ AN F/17/1299 C. Lettre de Jolivet, commissaire général du gouvernement dans les nouveaux départements de la rive gauche du Rhin, au ministre de l'Intérieur, Chaptal, 5 pluviôse an X (25 janvier 1802).

²⁹ Rahul MARKOVITS, *Un « empire culturel » ? ...*, *op. cit.*, p. 379.

³⁰ AN F/17/1299 C. Lettre du ministre de l'Intérieur à Jolivet, commissaire général du gouvernement dans les nouveaux départements de la rive gauche du Rhin, 24 ventôse an X (15 mars 1802) : « Il me semble, citoyen

Le credo demeure en 1810, fortement exprimé dans une lettre au maire de Mayence : pureté de la langue française, génie de la nation et mœurs doivent servir, via le théâtre, au rassemblement général des habitants par un amusement honnête détournant le peuple des cafés, des maisons de jeu et de débauche. « Là les deux peuples, qui maintenant ne doivent plus en faire qu'un seul, se rencontrent, apprennent à se connaître. Ils deviennent réciproquement nécessaires pour la société et ils forment des liaisons particulières qui opèrent un prompt amalgame des deux nations »³¹.

L'abonnement forcé des militaires en poste, l'exemption des patentes pour les comédiens, sont autant d'aides officielles apportées aux artistes – avant qu'en 1807 ne soit fondée une société d'actionnaires, réunissant les administrateurs français et minoritairement les élites urbaines, pour promouvoir un amalgame des traditions scéniques³². Distrait du 24^e arrondissement théâtral et déclaré permanent³³, le spectacle de Mayence entraîne alors des coûts pharaoniques. En 1808, les représentations accumulent un déficit de plus de 8000 francs, qui n'est pas totalement compensé par les rentrées des bals et des concerts, inférieurs à 6000 francs³⁴. L'actionnariat, qui s'incarne d'ailleurs successivement dans plusieurs sociétés, n'évite pas un nouvel échec, consacré en 1810 par le renoncement à un « spectacle français » et la construction d'un manège censé lui faire succéder un spectacle équestre (où l'on attend Franconi), jugé plus rémunérateur³⁵. Le tout profite à une société d'amateurs allemande pléthorique, où l'on entre pour 3 florins, et qui réunit pour sa première représentation dans l'ancien collège jésuite 400 spectateurs, dont certains expriment clairement leur rejet de la troupe professionnelle et de sa programmation³⁶. Les causes de ces déboires – qui n'empêcheront pas l'empereur de contribuer à la construction d'une salle de spectacle, en 1813³⁷ - résument bien la fragilité du projet parisien initial et des sociétés dramatiques successives. Passons sur les errements des artistes : les malaises répétés de la demoiselle Moizard ou l'ivresse sur scène du comédien Luville, finalement emprisonné pour les désordres subséquents, en 1808 ; les mêmes maux dénoncés chez son confrère Niclot, de surcroît cleptomane, en 1810, ou chez Adam en 1811, dont les dérives violentes effraient ses partenaires ; le procès intenté par la première chanteuse, Adélaïde Joanny, à ses employeurs qui rompent son contrat ; ou les scissions au sein de l'orchestre, entraînant le départ inopiné de plusieurs musiciens en cours de représentation³⁸. Les raisons majeures semblent ailleurs :

commissaire, qu'un spectacle où l'on parlerait correctement la langue française et où l'on jouerait d'une manière supportable nos chefs d'œuvre dramatiques serait une entreprise qu'il conviendrait de soutenir et d'encourager dans une ville telle que Mayence ». Lettre du ministre de l'Intérieur à Jean-Bon Saint-André, commissaire général du gouvernement dans les nouveaux départements de la rive gauche du Rhin, 17 floréal an X (7 mai 1802) ; pétition des entrepreneurs du spectacle français de Mayence à Chaptal, ministre de l'Intérieur, 30 brumaire an XI (21 novembre 1802) ; lettre de la citoyenne Delloye Legrain, directrice du théâtre français à Mayence, au ministre de l'Intérieur, 15 ventôse an XII (6 mars 1804).

³¹ Stadtarchiv Mainz. Lettre des membres du comité du théâtre de Mayence au maire de la ville, s.d. [1810]. Je remercie Anne Deffarges, qui assuré le dépouillement des archives de de Mayence dans le cadre du projet ANR THERPSICORE

³² Rahul MARKOVITS, *Un « empire culturel » ? ...*, op. cit., p. 400.

³³ Stadtarchiv Mainz. Lettre de Jeanbon Saint-André, préfet du département du Mont-Tonnerre, au maire de Mayence, 21 mars 1808.

³⁴ *Ibid.* Grand livre du théâtre de Mayence pour 1808.

³⁵ *Ibid.* Lettre du conseil municipal de Mayence au préfet du département du Mont-Tonnerre : « Les actionnaires toujours persévérants dans leur intention louable d'établir à Mayence un spectacle français, ont suffisamment déboursé des sommes considérables » et la municipalité leur alloue donc 8 000 F pour rembourser leur déficit et mettre un terme à l'expérience du théâtre français ; réponse du préfet au maire de Mayence, 19 mars 1810.

³⁶ *Ibid.* Lettre du commissaire de police du premier arrondissement au maire de Mayence, 7 décembre 1810.

³⁷ *Ibid.* Extrait des minutes de la Secrétaire d'État, au quartier impérial de Mayence, 1^{er} août 1813.

³⁸ *Ibid.* Lettre du commissaire de police du premier arrondissement au maire de Mayence, 9 août 1808 ; lettres du commissaire de police du deuxième arrondissement au maire de Mayence, 5 mai et 19 juillet 1810 ; lettre du préfet du département du Mont-Tonnerre au maire de Mayence, 27 janvier 1811 ; arrêt de la cour d'appel de

un commerce ralenti par la guerre, une garnison et une présence de l'occupant insuffisantes, la première (plus de 3000 hommes, tout de même) bénéficiant de surcroît de tarifs trop bas et étant régulièrement en campagne, une langue française « qui n'est pas généralisée »³⁹ ...

Langue dissonante, oreilles dissidentes

Les préfets se plaignent partout du peu d'appétence pour le français, qui leur apparaît pourtant langue véhiculaire de civilisation et de régénération, propre à bouleverser les préjugés populaires. Niant l'altérité, se repliant sur des relations sociales limitées à un corps d'administrateurs qui leur a valu promotion, défendant un impérialisme offensif jusqu'à s'attirer le désaveu du gouvernement⁴⁰, fussent-ils parfois issus des classes supérieures autochtones, ils véhiculent d'autres a priori, méprisants pour les populations sous leur joug : il en ressort une Italie paresseuse, minée par la dévotion et le libertinage de son aristocratie ; des régions flamandes graves, engluées dans la religion, ou respirant le poison de l'ivresse ; partout, l'inculture et la barbarie de ceux qui hésitent à communier dans l'idéal français. Devant les obstacles mis au développement des arts de la scène, ils imaginent diverses solutions. « À Anvers comme à Gand [où] le goût de la littérature française n'est pas assez répandu pour que la haute comédie soit sentie », le représentant du gouvernement, le baron Pierre Joseph Pycke de Ten Aerde, ancien avocat, envisage de privilégier le lyrique : « la presque totalité de la population n'a pas l'oreille et l'esprit assez exercés pour sentir nos chefs-d'œuvre dramatiques, tandis qu'elle goûte la bonne musique pour laquelle on a ici une prédilection particulière. Beaucoup d'individus qui n'entendent pas la langue française viennent jouir d'un opéra comme d'un concert et les paroles sont pour ceux-ci la chose la plus indifférente »⁴¹. À Trêves, à partir de 1804, les artistes dramatiques français, prenant acte de l'échec de l'exportation d'une comédie nationale auprès d'un public « qui n'y trouve ni instruction ni plaisir », choisissent, en guise d'ultime tentative, de privilégier l'opéra – ce qui s'avère payant jusqu'en 1806 au moins, avant que ne l'emportent les spectacles de curiosités, les tours de physique et les fantasmagories du sieur Castelli - : « Ce genre de spectacle, en réunissant successivement à l'harmonie de la musique (art autant aimé qu'avantageusement cultivé dans ce pays), la gaieté et le sel de la comédie, le sentiment touchant du drame, le sublime pathétique de la tragédie, est fait pour être favorablement accueilli par tous et servira en même temps d'école de morale, de musique et de langue française »⁴². En Hollande, à Rotterdam, Middelbourg, Flessingue, Nimègue et Bois-le-Duc, on se contente en 1812 d'écouter des troupes locales mettre en scène des traductions de drames du théâtre allemand, et « des mélodrames imités de ceux qu'on joue sur nos théâtres du second ordre », « des vaudevilles traduits du français » enfin, au total, des pièces « peu faites pour former le goût » mais qui « ne contiennent rien qui soit contraire à la morale et au bon ordre » et permettent de

Trêves, 28 mars 1810 ; pétition des musiciens de l'orchestre, refusant désormais de jouer avec leur collègue Schneider, s.d.

³⁹ *Ibid.* Lettre des membres du comité du théâtre de Mayence au maire de la ville, s.d. [1810] ; AN F/17/1299 C. Pétition des entrepreneurs du spectacle français à Mayence à Chaptal, ministre de l'Intérieur, 23 frimaire an X (14 décembre 1801).

⁴⁰ A. LIGNEREUX, *L'Empire des Français, op. cit.*, p. 257 : Nardon, administrateur des États de Parme et de Plaisance, est réprimandé pour avoir transformé le lycée de Parme en lieu de propagande, obligeant en 1806 les adolescents à jouer le *Dragon de Thionville* et *La Bataille d'Austerlitz*, au grand dam de leurs parents.

⁴¹ AN F/17/1299 C. Lettre du préfet du département des Bouches-de-l'Escaut au ministre de l'Intérieur, 9 février 1812.

⁴² Sarre Stadtarchiv Trier, *Journal du département de la Sarre*. Avis bilingue des artistes dramatiques français, 9 floréal an XII (29 avril 1804).

bonnes recettes⁴³. Les pertes essuyées par la troupe française brevetée du sieur Martin (ancien sociétaire du Théâtre-Français parrainé par Talma), spécialisée dans les comédies légères et les opéras comiques en peu d'actes, sont abyssales. Elles poussent le directeur à solliciter sans cesse sa mutation. Sommé de jouer dans des villes dépourvues de tout équipement décent, il a essentiellement le soutien du régiment en place à Flessingue, les Français de passage et jamais des Hollandais⁴⁴. Les préfets des Bouches-de-l'Escaut et des Bouches-du-Rhin préconisent en conséquence une troupe mixte franco-hollandaise, que ni l'un ni l'autre ne parviennent jamais du reste à constituer⁴⁵. Ils rejettent par exemple, au profit de Martin, la candidature du sieur Knip, sous le prétexte qu'il conduit une troupe allemande « qui en général ne vaut pas le plus mauvais spectacle français »⁴⁶.

Les habitudes linguistiques, les formes théâtrales nationales freinent inéluctablement et inévitablement les ambitions françaises. Telles que les analyse Erica Joy-Mannucci, elles ont été, durant le Triennio, le fondement des discussions et réalisations milanaises en faveur d'un théâtre italien et d'une formation des comédiens : elles débouchent sur la fondation de l'Academia dei Filodrammatici, qui s'accommodera de la présence française⁴⁷. En Toscane, si la Grande Duchesse marque un goût prononcé pour la langue de Molière, entretenant jusqu'en 1812 une compagnie française, elle demeure largement circonscrite à sa cour bien qu'elle la laisse se produire à Florence, Pise et Livourne. « Les beautés de notre littérature ne peuvent être appréciées que par les personnes qui connoissent parfaitement la langue française », soupire le préfet de la Méditerranée Michel-Augustin de Goyon, ci-devant officier de la garde de Louis XVI, émigré rentré en 1801 et récompensé d'un poste d'auditeur au Conseil d'État, d'une baronnie et de la Légion d'honneur⁴⁸. Les entreprises théâtrales toscanes ne reposent pas sur des troupes fixes, comme en France : elles se renouvellent au début de chaque saison, traitent pour deux ou trois mois avec un théâtre (à Livourne, Pise, Brescia, Pontedera, Volterra, San Miniato), comme le feraient des troupes ambulantes. Les habitants, dont les autorités françaises renoncent finalement à déraciner les usages, sont réputés « toujours préférer de mauvaises farces en musique aux chefs d'œuvre de la scène française et aux meilleures pièces de Goldoni » : « En général, on ne représente guère que des pièces en musique, aux paroles desquelles on ne fait aucune attention, parce qu'on les considère plutôt comme un concert que comme une école où les mœurs doivent s'épurer. On donne deux opéras par saison. Dans le Carême et quelquefois dans l'été, on représente des comédies »⁴⁹. Toujours est-il que la célébrité d'une tragédienne comme Françoise Raucourt, ne suffit pas à y changer la donne. Désireuse de relever ses finances, elle parvient à obtenir par décret de

⁴³ AN F/17/1299 C. Lettre du préfet du département des Bouches-du-Rhin au ministre de l'Intérieur, 23 décembre 1812.

⁴⁴ *Ibid.* Lettres de Martin au ministre de l'Intérieur, novembre 1813. « Déjà mon déficit se porte à plus de mille écus, et quoique ma troupe ne soit composée que de 18 personnes, tout me présage une perte qui me ruinerait infailliblement ». Lettre du préfet du département des Bouches-de-l'Escaut au ministre de l'Intérieur, 4 janvier 1814 : d'octobre 1813 à janvier 1814, la troupe affiche un déficit de 4 536 F. Les comptes pour le mois de décembre montrent qu'elle a joué 12 fois à Flessingue et 2 à Middelbourg, dont 5 fois le dimanche et 2 le samedi, 4 le jeudi, 3 le mardi. Les recettes s'échelonnent de 30 F 5 (le samedi 11 décembre à Middelbourg, où a été jouée Geneviève de Brabant) à 300 F (le dimanche 5 décembre à Middelbourg, pour *Chambre à louer* et *Le Parterre éternel*).

⁴⁵ *Ibid.* Lettres du préfet du département des Bouches-du-Rhin, Nicolas Frémin de Beaumont, au ministre de l'Intérieur, 18 mai et 10 juin 1813.

⁴⁶ *Ibid.* Lettre du préfet du département des Bouches-de-l'Escaut au ministre de l'Intérieur, 12 juin 1813.

⁴⁷ Erica JOY-MANNUCCI, « Les spectacles patriotiques milanais : espaces et conditions de représentation », in Philippe BOURDIN et Françoise LE BORGNE (dir.), *De la scène au foyer. Décors, costumes et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Actes du colloque de Vizille (14-15 juin 2007), Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

⁴⁸ AN F/17/1299 C. Lettre du préfet de la Méditerranée au ministre de l'Intérieur, 26 janvier 1813.

⁴⁹ *Ibid.* Lettre du préfet de la Méditerranée (Toscane), depuis Livourne, au ministre de l'Intérieur, 6 janvier 1813.

Napoléon une riche dotation en 1806 pour organiser deux troupes théâtrales françaises en Italie (l'une pour Turin, Alexandrie, Gênes et Parme, l'autre pour Milan, Venise, Bologne et Brescia). Sa mission consiste à valoriser la comédie et la tragédie classiques, mais des adaptations à la terre d'accueil sont rapidement nécessaires : à un répertoire initial assurant le primat de la comédie (85% des pièces) et d'auteurs déjà diffusés sous l'Ancien Régime (Molière, Dancourt, Destouches, Lesage, Regnard, Corneille, Voltaire) succéderont des vaudevilles en nombre, propices à l'introduction de parties musicales appréciées d'un public mélomane bercé par l'opéra, et un renouvellement des auteurs, dont seuls 45%, en 1814, relèveront d'une anthologie classique⁵⁰. Il a donc fallu en rabattre sur les préconisations martialement formulées en l'an X par le commissaire général de police Charron, dans une lettre au général Jourdan :

« Un théâtre français chez un peuple nouveau transmet à ce peuple toutes les idées grandes et justes. Il augmente la facilité des communications et des rapports, il force à l'étude par l'attrait des plaisirs. Et quelque soit l'opinion des partisans du théâtre italien, il est temps de leur démontrer que Molière vaut bien Goldoni, quoiqu'il n'ait pas sa stérile abondance, et l'inimitable Racine le moderne Alfieri. Montrons que notre langue a le droit, comme nos armées, de prétendre à la conquête du monde, et que nos Tibulles français peuvent offrir à l'harmonie un rythme aussi lyrique et peut-être aussi mélodieux que la langue dégénérée des peuples du Latium »⁵¹.

Rares sont les lieux, comme à Casal, où, par soumission aux administrateurs français et par opposition à la société d'actionnaires élitiste du Grand Théâtre, des autochtones créent une société d'amateurs. Dirigée par Chiesa, le percepteur des contributions directes de la ville, elle se propose de donner « alternativement des pièces en langue italienne et française » pour familiariser « autant qu'il dépend d'elle les habitans avec cette dernière », et « entrer par ce moyen dans vues libérales du gouvernement, qui salarie déjà pour cet effet à grands frais une troupe comique »⁵². Il faut dire qu'à l'origine, les 73 bénéficiaires (dont 16 actionnaires) du Grand Théâtre ressortent à 80% d'une vieille noblesse italienne, reproduisant le modèle d'investissement patricien dans les arts de la scène dont Venise avait donné le ton dès le XVII^e siècle, faisant sortir comédie et surtout opéra des palais princiers avec, à la clé, des investissements rémunérateurs. Ils sont marquis, comtes, chevaliers ; à peine si quelques chanoines, notaires et rentiers ont trouvé place, et le plus souvent dans les rangs les plus éloignés de la scène⁵³. Membres du collège électoral départemental sous l'Empire, plusieurs des actionnaires ont auparavant été souvent de proches courtisans du roi de Piémont-Sardaigne, et ont disposé de grades de commandement dans l'armée. Ils sont plusieurs membres d'une même famille à investir dans le théâtre : les Callori, les Gozani⁵⁴. Signe de leur allégeance maintenue à la monarchie, le notaire Pelloutier, capitaine dans la garde nationale de Casal, secrétaire de la municipalité, électeur d'arrondissement et administrateur des hospices, est exclu en 1812 de la Société, pourtant bien mal en point, dont il avait acheté une action en 1799. Bien qu'il ait su se montrer discret lorsque les troupes françaises avaient envahi le Piémont, en l'an VII, il paye à l'évidence son engagement politique en faveur de la Révolution française et son infériorité sociale, dans un contexte désormais défavorable aux troupes d'occupation⁵⁵.

⁵⁰ Idem : « La dame Raucourt, qui avait obtenu le privilège des théâtres en Toscane, ne paroît pas avoir les moyens d'en tirer avantage ». Voir aussi Henry LYONNET, « Mademoiselle Raucourt, directrice des théâtres français en Italie », *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre*, 1902, vol. 1, p. 43-78 ; Rahul MARKOVITS, *Un « empire culturel » ? ...*, op. cit., p. 390-391.

⁵¹ AN F/7/4308. Rapport sur la situation de la ville de Turin, 29 floréal an X (19 mai 1802). Cité par Rahul MARKOVITS, *Un « empire culturel » ? ...*, op. cit., p. 360.

⁵² *Ibid.* Lettre de Chiesa, directeur du Petit théâtre de Casal, au préfet, s.d. [1810].

⁵³ *Ibid.* Plan des loges dressé devant notaire, à Casal, le 13 mars 1793.

⁵⁴ *Ibid.* Liste des administrateurs de la Société des propriétaires du Théâtre de Casal, 27 juillet 1812.

⁵⁵ *Ibid.* Lettre de Jean-Marie Pelloutier, 14 août 1812

COMPOSITION SOCIALE DES ACTIONNAIRES DU GRAND THEATRE DE CASAL EN 1793

	1 ^{ères} loges	2 ^{èmes} loges	3 ^{èmes} loges	4 ^{èmes} loges	TOTAL
Marquis	9	8	4	9	30
Comtes	5	7	8	5	25
Chevaliers	1	0	2	1	4
Chanoines	0	1	0	1	2
Notaires	0	0	0	2	2
Rentiers	1	1	4	1	7
Autres	2	1	0	0	3
TOTAL	18	18	18	19	73

En remerciement des services rendus, le souverain piémontais, par lettres patentes, avait accordé en 1781 d'immenses privilèges à la Société du Grand Théâtre, qui lui offrait une loge d'honneur armoriée et installait en son royaume la deuxième plus grande scène après celle de Turin. Il lui avait permis de représenter des opéras, des comédies, des ballets, des danseurs de corde, sans que des taxes particulières soient imposées aux entrepreneurs et artistes ; les matériaux nécessaires aux costumes, aux décors et aux accessoires n'étaient pas soumis à l'octroi ; la concurrence était contrôlée et, au besoin, éliminée, puisque les « charlatans » ne pouvaient jouer aux mêmes heures que la Société ; les places gratuites se limitaient au gouverneur et aux deux commandants de la garnison, sur l'appui desquels on pouvait compter pour maintenir l'ordre dans la salle ; les jours de spectacle, une buvette (offrant café, liqueurs et vins), des jeux de cartes et des loteries étaient autorisées⁵⁶. Il faut attendre 1813 pour voir mourir la Société du Grand Théâtre⁵⁷, un an après que le gouvernement français a déclaré nulles et sans valeur les lettres patentes et qu'un nouveau règlement a été acté. Reprenant l'essentiel du premier, il en précise certaines dispositions : du quatrième au second rang des loges, l'abonnement annuel varie de 1 à 3 (de 11 à 33 francs) ; « pour mettre un frein au luxe » et préserver l'unité de l'établissement, la Société se réserve le privilège de la décoration – preuve, *a contrario*, des tentatives des riches particuliers pour individualiser l'écrin de leurs divertissements⁵⁸.

La société concurrente, dite du Petit Théâtre ou « comédie bourgeoise », outre les raisons politiques qui la motivent, marque nettement une rupture sociale. Fondée en 1810, elle promet de consacrer la moitié de ses recettes aux pauvres, mais sur les 300 billets qu'elle imprime par représentation, plusieurs sont réservés aux acteurs et aux associés. Il est entendu qu'elle n'affrontera pas directement la Société du Grand Théâtre, jouant lorsque celle-ci fait relâche⁵⁹. Le conflit est pourtant permanent. Se voulant dignes descendants des Romains, les anciens privilégiés, autoproclamés « honnêtes gens » selon un vocabulaire qui, dans la France révolutionnaire, renverrait aux forces de la réaction, affichent leur mépris pour « une petite machine en bois à laquelle on a donné le nom de théâtre », décorée de papiers peints, temporaire de surcroît, loin de la magnificence architecturale de leur salle en pierres de taille. Leur dégoût se répand aussi à l'encontre de son initiateur, « un de ces individus qui ne

⁵⁶ *Ibid.* Pétition adressée au roi de Piémont par les députés Jean-Jacques Coconito et Magnocavalli, comte de Marengo, en faveur du Grand Théâtre de Casal, s.d. Toutes les demandes sont acceptées par lettres patentes du roi de Piémont-Sardaigne le 17 avril 1781. Le premier règlement du théâtre date, lui, du 26 janvier 1782.

⁵⁷ *Ibid.* Lettre de Dumesnil de Merville, avocat à la Cour de Cassation, au ministre de l'Intérieur, 3 mars 1813 : Les propriétaires du Grand théâtre de Casal, poussés par le préfet, ont dû faire un don pour la remonte de la cavalerie (1 200 F, décidés le 18 février précédent). Mais la société est mourante, les associés étant interdits de réunion et « les frais d'entretien absorbant les produits ».

⁵⁸ *Ibid.* Règlement d'administration intérieure de la Société des propriétaires du Théâtre de Casal, 27 juillet 1812.

⁵⁹ *Ibid.* Lettre des amateurs de théâtre au maire de Casal, janvier 1810.

trouvent de repos que dans l'agitation, et que la bile étouffe quand elle ne peut s'épancher »⁶⁰, qui aurait pour devise *crescit eundo* et pour tare son emploi au service de l'impôt. Pour éliminer les nouveaux venus et préserver un public autochtone captif que trop d'offre risque de détourner ou de lasser, ils excipent de leur ouverture au répertoire français : n'ont-ils pas accueilli la Raucourt ? Ils dénoncent une concurrence déloyale de Chiesa, qui accueille des concerts payants, un opéra-ballet, des démonstrations de marionnettes, mobilise le peu de musiciens présents sur place et mêle amateurs et comédiens ambulants, dont les meilleurs ont récemment joué pour la Société du Grand Théâtre. Ils usent de l'argument moral pour regretter que la jeunesse de la ville puisse être ainsi détournée de ses études⁶¹. Ils jouent enfin de la réalité politique, rappelant la volonté marquée par Napoléon de réduire le nombre de salles des théâtres. Ils savent, sur ce point, pouvoir compter sur les autorités préfectorales qui ferment un temps la nouvelle salle avant d'être contredites par le ministère de l'Intérieur.

Ce dernier autorise même les amateurs à jouer une fois par quinzaine en saison et à recruter des troupes professionnelles en période de fermeture du Grand Théâtre, moyennant un droit versé à celui-ci – bientôt supprimé⁶². La décision est redoutable, alors que le théâtre principal peine à recruter et à fixer un calendrier⁶³, mais elle est à double tranchant car Chiesa apprend vite à connaître les déboires du monde professionnel, engageant un impresario insolvable, incapable de payer les artistes⁶⁴. Usant de ses relais parisiens au Sénat, Chiesa l'avait affirmé : « La ville de Casal, si elle n'est pas la plus peuplée, elle est sans contredit la plus riche du Piémont, et sous ce rapport très en état d'entretenir deux théâtres, surtout si on n'y jouait qu'alternativement. Si la ville de Turin a quatre salles de spectacles, Casal peut assurément en avoir deux sans aucun inconvénient »⁶⁵. De son côté, il reproche aux nobles la médiocrité des comédies qu'ils promeuvent, peu propices à attirer le public, et affirme économiser au gouvernement français l'engagement d'une troupe « en donnant alternativement des pièces en langue italienne et française », familiarisant ainsi ses compatriotes avec cette dernière⁶⁶. Le maire de Casal le soutient : la Société du Petit Théâtre contribue autant « à l'instruction de la jeunesse dans la déclamation et dans l'étude des langues française et italienne qu'à l'amusement général des habitants », dont la fréquentation nombreuse est avérée⁶⁷. Mais celle-ci est-elle vraiment mue par la curiosité linguistique ? Le répertoire (trente pièces, dont seulement cinq tragédies) est largement dominé par Alfieri, Federici, Goldoni, Crepi ou Capacelli, tandis que le théâtre français (sept titres) subit la mauvaise prononciation des artistes en herbe, les affres de la traduction (*I due amici*, d'après

⁶⁰ *Ibid.* Lettre de Sannazar Natta, administrateur du grand théâtre de Casal, 21 septembre 1811.

⁶¹ *Ibid.* Lettre des administrateurs du Grand Théâtre de Casal au ministre de l'Intérieur, 1811.

⁶² *Ibid.* Avis du sous-préfet de Casal, 5 mai 1810 ; rapport du chef de la 3^e division du ministère au ministre de l'Intérieur, s.d. [1811] ; règlement pour le Petit Théâtre, 24 avril 1811 ; Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de Marengo, le comte Cossé-Brissac, s.d. [1811].

⁶³ *Ibid.* Lettre des administrateurs du Grand Théâtre de Casal à Chiesa, 4 mai 1811 : à la demande de Chiesa, inquiet d'établir un calendrier des représentations de son propre théâtre, les administrateurs lui avouent qu'ils n'ont pas encore réussi à recruter de troupe, même en proposant gratuitement la salle ; lettre des administrateurs du Grand Théâtre de Casal au ministre de l'Intérieur, 1811 : invité par le Grand Théâtre pour venir célébrer la naissance du roi de Rome, Focosi, dirigeant une troupe d'*opera buffa*, renonce devant la concurrence du Petit Théâtre, ouvert aux mêmes dates – les administrateurs d Grand Théâtre n'ayant pu ou voulu faire part plus tôt de leur calendrier.

⁶⁴ *Ibid.* Extraits des registres de justice de paix du canton de Casal, département de Marengo, 26 et 28 juin 1811. Pour payer les deux premiers rôles, masculin et féminin, des partitions d'*opera buffa* et des habits de scène féminins vont être saisis. Parmi les partitions, celles de l'opéra *Les deux prisonniers*, de *Don Giovanni*, des *Convenances théâtrales*, de *L'Effet naturel*, de *L'Angeline, ou Mariage et divorce*, et 32 autres pièces de musique, plus ou moins complètes.

⁶⁵ *Ibid.* Réclamation d'une « Société de propriétaires à Casal » (signée Macochetti) auprès du ministre de l'Intérieur, depuis Paris, le 10 août 1810.

⁶⁶ *Ibid.* Lettre de Chiesa, directeur du Petit théâtre de Casal, au préfet, s.d.

⁶⁷ *Ibid.* Avis du maire de Casal, Georgio Rivetta, 27 avril 1810.

Les Deux amis de Beaumarchais) ou se limite aux maigres productions de Silvestre de Sacy, membre du Collège de France - *Le Quine*, *Merlin précepteur*, *La Harangue*, *Le Testament*, et surtout *Jeanne de Cossé-Brissac*, allégeance supplémentaire au préfet de Marengo, qui est un Cossé-Brissac⁶⁸.

La soumission française à l'opéra italien

Ailleurs, la traduction ou la transcription apparaissent bel et bien comme les moyens les plus efficaces de faire entendre l'art d'au-delà les Alpes. Zingarelli, dans la Rome de 1812, s'attèle ainsi à un *Dom Juan*, une *Bérénice*, ou reprend *Les Deux Journées* de Cherubini, créée en janvier 1800 au théâtre Feydeau⁶⁹. Mais Gérando, qui accompagne Napoléon en Italie en 1805 et y reste comme administrateur de la Toscane puis des États romains, jusqu'à intégrer la consulte de Rome, reconnaît la prééminence culturelle de la Ville Sainte, qui ne souffre guère d'intervention française : « Rome est destinée à être pour la musique italienne la première école de l'Empire. Il importe aux intérêts des arts, autant qu'aux intérêts de cette ville elle-même, de lui conserver ce privilège »⁷⁰. Les volontés de Gérando se heurtent cependant à la raison financière : les nouveaux pouvoirs civils, sous la dépendance de la France, n'ont pas les moyens de la papauté pour attirer les entrepreneurs d'*opera seria* et il semble que les ponctions sur la liste civile, promises par l'empereur, tardent à abonder un budget estimé à 60 000 F par an⁷¹. Les *impresarii* sollicités (Serghieri, Balochino – qui travaille à Venise et à Manza -, Barbaja, de Naples, Ricci, de Milan, Rambaldi, de Parme) déclinent les invitations qui leurs sont lancées, faute d'assurances sur les subventions, la liberté de choix du répertoire ou les possibilités d'augmentation du prix des places⁷². En 1811, une société d'amateurs donne, pendant le Carême, la *Jérusalem* de Zingarelli : « L'effet de cette célèbre musique, exécutée pour le chant par Mesdames Haësser et Morandi et Mr. Tachinardi, suffit à peine pour faire face aux dépenses », ce qui ne décourage pas les artistes de rester un semestre⁷³. La municipalité s'occupe cependant en partie de la programmation de 1812, créant une commission *ad hoc* qui fonde sa réussite sur les ouvrages de Zingarelli. Elle s'appuie aussi, moyennant de fortes subventions, sur le duc Cesarini, pour préserver les importantes représentations du temps des carnivals, de 1810 à 1812, le duc écrivant lui-même des œuvres pour des chanteuses comme M^{mes} Sessi et Valsovani⁷⁴. Le 31 juillet 1812, depuis son quartier général de Vitebsk, Napoléon publie enfin un décret n'accordant « provisoirement que 30 000 F pour l'encouragement du théâtre » de Rome, et laisse le Conseil d'État statuer ultérieurement, après un rapport du ministre de l'Intérieur, « sur ce qu'il convient de faire définitivement pour l'établissement d'un spectacle » dans la ville⁷⁵. Ce coup de pouce suffit à convaincre Rambaldi de, finalement, contractualiser ses services : s'il doit, à l'aide d'une indemnité municipale (à défaut d'une augmentation du prix des places), payer la location de la salle, défrayer les musiciens et laisser à disposition des propriétaires de la salle une loge et demi, les deux premières obligations sont abrogées pour la première saison d'automne, la municipalité prenant directement ces dépenses à sa charge ; à partir du 12 septembre 1812, il est tenu de représenter trois opéras-bouffe ou des drames, de soumettre au maire une liste d'artistes, de fournir des décors et des vêtements convenables à la décence du

⁶⁸ *Ibid.* Catalogue des pièces dramatiques que la société des amateurs de Casal se propose de représenter ce printemps de 1810, d'après l'approbation de Monsieur le Préfet de Marengo, 17 avril 1810.

⁶⁹ *Ibid.* Lettre du maire de Rome, le duc Braschi, au lieutenant du gouverneur général, 30 mars 1812.

⁷⁰ *Ibid.* Lettre de J.M. de Gérando à la consulte de Rome, s.d. [1811]

⁷¹ *Ibid.* Lettre du maire de Rome, le duc Braschi, au ministre de l'Intérieur, 22 juin 1811.

⁷² *Ibid.* Lettre du maire de Rome, le duc Braschi, au lieutenant du gouverneur général, 30 mars 1812.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*

théâtre, de faire une représentation en faveur des hospices à la date fixée par leur commission administrative à la place du décime sur le prix des places ; la garde municipale et celle des pompiers est accordée gracieusement⁷⁶. L'argent continue pourtant de manquer : la noblesse romaine, qui pétitionne, le préfet de Rome, le ministère de l'Intérieur et le Conseil d'État pressent l'empereur de décréter l'aide tant attendue de 60 000 F, ce à quoi Napoléon accède le 27 décembre 1812⁷⁷. Mais le désir des nouveaux pouvoirs de maintenir l'opéra est exclusif et, nonobstant les idées jamais concrétisées d'établir un Théâtre Français et de réorganiser les festivités du carnaval⁷⁸, les autres salles romaines sont tristement loties : le théâtre Aliberti, vaste édifice situé dans un quartier populaire, dont l'État français possède deux des cinq parts après avoir supprimé l'ordre de Malte, est à l'abandon⁷⁹, jugé trop excentré, dangereux et peu rentable⁸⁰, désormais investi par les seuls bals masqués ; supprimé aussi le théâtre de la Paix, dont le propriétaire réclame en vain une indemnité⁸¹. Demeurent des troupes ambulantes, qui jouent opéras et comédies en langue italienne⁸² ...

Creuset de la comédie italienne et hôte contraint d'une troupe de comédie française, le théâtre Saint-Augustin de Gênes ne se montre guère plus réceptif au répertoire français. Là encore, la difficulté est grande de fixer sur plusieurs années entrepreneurs et programmation – dont les recettes assurent un dixième des revenus des hospices. En 1809, la charge de la salle est dévolue à deux sociétés d'actionnaires (celle dirigée par Polverara et Saccomani, celle des Dilettanti), en 1810 et pour trois ans au seul Granara, en 1813 et pour la même durée à Louis Bianchi, les uns et les autres devant assurer notamment les grands opéras de la saison hivernale⁸³. Mais si l'art lyrique a pour écrin ladite salle Saint-Augustin, il faut compter aussi avec les théâtres du Falcon et des Vignes (réservé aux marionnettistes), toutes salles qui appartiennent à un même particulier, Durazzo : il les loue à des *impresarii* pour un revenu annuel de 12 500 F⁸⁴. Gênes est la seule ville du département à employer de grandes troupes professionnelles en résidence : ailleurs - à Novi, Tortone, Voghera -, se produisent de médiocres comédiens ambulants et des amateurs, quantités négligeables pour les hauts fonctionnaires français⁸⁵. Les obligations de Granara tiennent aux habitudes culturelles de la cité. De Noël au carnaval, sont créés deux à trois *opera seria*, interprétés par sept ou huit

⁷⁶ *Ibid.* Lettre du maire de Rome au préfet du département, 6 juillet 1812, et réponse favorable de celui-ci, le 4 août. Les premiers *buffi* seront Martinelli et Vitarelli.

⁷⁷ *Ibid.* Lettre du maire de Rome au ministre de l'Intérieur, 23 octobre 1812 ; rapport du ministre de l'Intérieur, Montalivet, à l'Empereur, s.d. [il reprend presque au mot près le rapport Neuville, issu des bureaux de la 3^e division du ministère et daté du 20 octobre 1812, qui lui-même recopiait une lettre du préfet de Rome du 1^{er} octobre de la même année].

⁷⁸ *Ibid.* Rapport Neuville, issu des bureaux de la 3^e division du ministère de l'Intérieur, 20 octobre 1812 : « L'entreprise des spectacles serait accordée pour trois ans, sous caution. Pendant le Carnaval seulement deux théâtres seraient ouverts, l'un pour l'opéra sérieux, les ballets, les bals masqués, l'autre pour les tragédies et comédies. À la suite du Carnaval le directeur donnerait des oratorios. Durant le reste de l'année, on jouerait des comédies et des opéras bouffons sur l'un des théâtres, l'autre serait fermé ».

⁷⁹ *Ibid.* Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de Rome, 27 juin 1811.

⁸⁰ *Ibid.* Lettre du préfet du département de Rome au ministre de l'Intérieur, 18 juillet 1812, constatant combien des « préjugés religieux quoique moins puissants actuellement », détournent les spectateurs des théâtres, sauf en temps de carnaval : « Il n'est donc pas probable qu'un loyer plus considérable, des frais d'éclairage plus grands, un théâtre plus vaste qui obligerait l'entrepreneur à engager des acteurs dont la voix serait plus étendue et l'engagement par conséquent plus cher, le déterminent à choisir le théâtre Aliberti, placé d'ailleurs à une extrémité de la ville. J'ajoute encore que la solidité de ce théâtre pourrait offrir un obstacle puissant » ; lettre du ministre de l'Intérieur à son collègue des Finances, 22 août 1812, remarquant, entre autres, que la diminution des fortunes romaines ne permettrait même pas de faire vivre un théâtre plus petit.

⁸¹ *Ibid.* Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de Rome, 25 juillet 1811.

⁸² *Ibid.* Lettre du gouverneur général de Rome au ministre de l'Intérieur, 24 mars 1813.

⁸³ *Ibid.* Lettres du préfet du département de Gênes au ministre de l'Intérieur, 28 mai 1809, 7 novembre 1810 et 16 novembre 1813.

⁸⁴ *Ibid.* Lettre du préfet du département de Gênes au ministre de l'Intérieur, 25 janvier 1813.

⁸⁵ *Idem.*

artistes et douze choristes, et accompagnés de danseurs de ballets (vingt-deux danseurs et danseuses, y compris les grotesques). De Pâques à juin vient le temps de deux ou trois *opera buffa* avec ballet, qui ne mobilisent pas des troupes mais reposent sur des engagements individuels saisonniers. L'été, le théâtre Saint-Augustin est partagé entre deux troupes de comédiens, l'une italienne, l'autre française, la première, forte de 25 à 30 artistes et d'un dramaturge à son service pour promouvoir des œuvres nouvelles, résidant le reste de l'année au théâtre Falcon⁸⁶. Mais les guerres européennes ont de lourdes conséquences sur les budgets de l'Opéra : stagnation du commerce, baisse des rentes, vident la moitié des loges autrefois louées à l'année et difficiles à obtenir ; cent personnes à peine occupent le parterre, abonnés compris ; le tout ne suffit pas à couvrir les frais quotidiens (illuminations, décoration, gardes, orchestre, portier, vestiaire, appartements et chaises à porteurs loués pour les artistes, etc.) et les salaires des acteurs (la seule saison de l'*opera seria* coûte environ 25 000 francs). « Si les choses continuent ainsi, il faudra absolument renoncer aux opéras et se contenter de mauvaises comédies », se plaint le préfet de Gênes, suggérant soit que le théâtre un cinquième des recettes brutes sur tous les concerts, bals et spectacles de la ville, soit qu'il soit exempté du prix du loyer de la salle, pris en charge par la ville⁸⁷.

En 1812, l'impresario du théâtre Saint-Augustin affiche un répertoire de 175 œuvres : les auteurs les plus représentés sont Antonio Avelloni, Gennarantonio Federico, secondairement Dava, Fabrichesi, Givani, Hefanini, Scatizi, Sederia, Sografi, Stefanini ; un divertissement de Goldoni datant de 1760 (*Un curioso accidente*) figure aussi sur la liste. On compte seulement quatre traductions, parmi lesquelles *Le Barbier de Séville* et *Le Menuisier de Livonie* d'Alexandre Duval (1805), preuve d'une diffusion des plus résiduelles de la langue française⁸⁸. En janvier 1813, on y joue *Lodoïska*, variante de l'opéra-comique éponyme de Kreutzer et Déjaure (1791), et surtout *La Rose rouge et la rose blanche*, repris de Pixérécourt et Gaveau par Mayer et Romani avec un succès incomparable : « pendant 2 mois, les hôtels garnis étaient remplis d'étrangers. Le commerce de détail avait repris une énorme faveur. 10 ou 12 000 ouvriers de toutes les classes que la première des circonstances avaient conduit aux hopitaux ont vécu au dépens de l'affluence des étrangers qu'avait attiré à Gênes ce bel opéra » - les horsains sont issus des classes fortunées des villes de Voghera, Tortone, Novi, des départements de Montenotte et des Apennins, qui ne voient jamais à domicile d'*opera seria*⁸⁹. En décembre, *Les Chérusques*, tragédie de Bauvin (1772) devenue l'opéra *Li Cheruschi*, et le ballet *Alceste*, n'attirent cependant pas autant, malgré les prouesses des premiers rôles, « les seuls que l'on compte pour quelque chose en Italie »⁹⁰. Pour preuve de ce vedettariat, les précisions données sur la troupe qui illumine de son art le carnaval de 1814 : la prima donna Rosmunda Pizzaroni ne se déplace pas sans ses parents et sa camériste, la première soprano Adélaïde Malanotte sans son mari et un serviteur, le premier ténor Serafino Gentili sans sa femme, son fils et sa servante, le premier danseur Giuseppe Taglioni sans son fils et son serviteur⁹¹.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ *Ibid.* Lettre du préfet du département de Gênes au ministre de l'Intérieur, 25 janvier 1813, suivie du répertoire des comédies italiennes qui ont été représentées aux théâtres de Gênes pendant l'année 1812.

⁸⁹ *Ibid.* Lettre du préfet du département de Gênes au ministre de l'Intérieur, 23 août 1813.

⁹⁰ *Ibid.* Lettre du préfet du département de Gênes au ministre de l'Intérieur, 28 décembre 1813 : (« Les décorations ainsi que les vestiaires sont très bien adaptés au sujet, et on n'a rien négligé de ce qui pouvait flatter l'œil et faire illusion. On a paru seulement trouver quelques scènes un peu longues, mais on y a remédié en retranchant des passages inutiles ». Les soldats prêtés comme figurants par le préfet sont des gardes nationaux toulonnais fraîchement engagés et peu au fait de la discipline militaire, ce dont la mise en scène semble se ressentir.

⁹¹ *Ibid.* Rôles de la compagnie du Carnaval de 1814 au théâtre Saint-Augustin de Gênes. Les grotesques disposent des mêmes privilèges.

Contrairement à Rome, la municipalité, qui n'a même plus les moyens financiers d'entretenir la voirie, les aqueducs et les hospices, se désintéresse de l'entreprise, se limitant à assurer la police des spectacles et luttant obstinément contre le préfet pour n'avoir pas à payer le loyer des salles en lieu et place des entrepreneurs⁹². La lutte entre la mairie de Vincent Spinola - descendant de l'une des plus illustres familles nobles de la ville, qui lui a régulièrement donné des doges -, et la préfecture est âpre, mobilisant en France plusieurs sénateurs, dont le comte de Saint-Vallier, pourvu en 1808 de la sénatorerie de Gênes, hostile au maire dont il juge les méthodes brutales et incompatibles avec un ralliement pacifique à la France⁹³. Les pouvoirs d'occupation ont décidé qu'un seul impresario gèrerait à Gênes comédies et opéras, percevant des droits sur les bals masqués et un cinquième de la recette brute des spectacles de curiosités (prouesses équestres, danseurs de corde, tours de physique). Le répertoire est soumis tous les semestres à la police, la sous-traitance est interdite. Gênes bénéficie pendant la saison du carnaval, où l'on joue sans relâche (du 25 décembre au Mardi gras), des *opera seria* ou *buffa* et au printemps des *opera buffa* seulement, avec des obligations : deux représentations au profit des miséreux ; des abonnements réduits pour les garnisons en place ; des décors et des costumes neufs « analogues aux sujets et à la qualité des personnages » ; un orchestre de trente-deux musiciens minimum ; la programmation d'« au moins deux grands opéras et deux grands ballets pour intermèdes » (ou de deux opéras *buffa* en un acte, entre lesquels un ballet) ; six bals masqués ou plus, minuit passé, durant le Carnaval.

Si, dans la tradition italienne, la hiérarchie entre *opera seria* et *opera buffa* est bien marquée par le prix des places (de 1 livre à 2 livres 8 sols pour le premier, de 16 sols à 1 livre 10 sols pour le second), le flou est de rigueur lorsqu'il s'agit de comédie : laissés à l'appréciation de l'entrepreneur, les tarifs seront affichés chaque soir. Et ce flou augmente lorsqu'arrive la troupe française, devant laquelle les comédiens italiens doivent s'effacer pour gagner les théâtres Falcon et des Vignes. Si les Français s'imposent en pleine saison d'opéra, ils sont cependant relégués dans la salle Falcon, preuve de la prééminence maintenue et protégée des us génois, propre à se concilier la population⁹⁴. Du reste, le commissaire des théâtres italiens, qui supervise les arrondissements théâtraux de la péninsule, Jean Giraud, obtient la création d'une commission chargée de composer « un répertoire général de toutes les pièces italiennes qu'elle jugera dignes d'être représentées sur les théâtres italiens », pour veiller à ce que ni les directeurs ni les acteurs n'altèrent les œuvres – ce qui entraînerait alors des peines pour contrefaçon⁹⁵. Ce, alors que le ministre de l'Intérieur, à l'heure où la domination française est partout battue en brèche, affiche une piètre opinion de la qualité des comédies italiennes et plaide pour un « meilleur goût » : « Vous connaissez assez quelle influence la scène peut avoir sur les usages, les habitudes, les mœurs et sur les esprits en général »⁹⁶.

Hybridation et acculturation

Outre la force des traditions et des élites locales, une présence française sans cesse remise en cause et souvent désincarnée - quelles que soient les appétences culturelles de

⁹² *Ibid.* Lettre du maire de Gênes au préfet de Gênes, 18 novembre 1813 ; au ministre de l'Intérieur, 22 novembre 1813.

⁹³ *Ibid.* Lettre du sénateur Saint-Vallier au ministre de l'Intérieur, 15 décembre 1813.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Ibid.* Arrêté du préfet du département de Gênes, 21 août 1813. Ladite commission est composée de M. Dattili, conseiller de préfecture, président, d'André Tollot, adjoint du maire de Gênes, de M. Berthon, professeur de littérature française au lycée de Gênes, de Faustin Gagliuffi, professeur de droit civil à l'Académie, et de Pierre François Bechon, secrétaire.

⁹⁶ *Ibid.* Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de Gênes, 11 février 1814.

quelques officiers ou préfets - n'a pas favorisé une installation pérenne des structures théâtrales en partie francisées. L'incapacité à amalgamer des pratiques différentes mais fondamentalement complémentaires, le rejet de la bâtarde qui avait fait les beaux jours du théâtre révolutionnaire, l'obstination napoléonienne et académique à distinguer fermement les genres, la prétention à croire le français langue internationale, portent en germe les échecs précédemment constatés. Il serait pourtant faux de croire qu'aucun atelier n'ait été tenté qui renverse les perspectives, qu'aucune curiosité individuelle ne se soit élevée pour tenter l'acculturation et l'hybridation.

Un exemple presque parfait en est donné à Naples par les Napoléonides, chers à Mélanie Traversier⁹⁷, une ville dans laquelle la présence des Bourbons a pu, plus qu'en d'autres royaumes et duchés – si l'on excepte Parme – favoriser la diffusion du français et en tout état de cause l'efflorescence des théâtres. Avec le San Carlo, Charles de Bourbon a édifié en 1737 le premier théâtre d'État, dévolu à l'*opera seria* et aux ballets ; son successeur, Ferdinand IV, en a inauguré un second en 1779, le Teatro del Fondo, spécialisé, comme les théâtres secondaires de la ville, dans l'*opera buffa* ; il a aussi ouvert le San Ferdinando, en 1791. Si l'on y ajoute les conservatoires, Naples, où se définissent et se distinguent les deux genres de l'*opera seria* et de l'*opera buffa*, a à tous les moyens de détrôner Venise, qui dominait au siècle précédent l'opéra italien – la Sérénissime conserve néanmoins sa réputation dans le domaine de la musique sacrée et de la musique instrumentale et ouvre la Fenice en 1792, mais la tutelle politique et culturelle de Milan, au sein de la République cisalpine d'abord puis du royaume d'Italie installé en 1805 ensuite, lui porte un rude coup⁹⁸. Développant les convictions des révolutionnaires aussi bien français que napolitains, les Napoléonides et les relais institutionnels de leur politique culturelle (le ministère de l'Intérieur, en particulier) défendent à leur tour à Naples un théâtre conçu comme instrument de diffusion de la morale publique et ferment du sentiment patriotique, à condition bien sûr de le maintenir sous les lois et la surveillance de l'État. Au nom de ces enjeux est réactivé l'ensemble du réseau des institutions musicales et théâtrales : les conservatoires sont réformés, les salles de spectacle secondaires rouvertes (le Fiorentini, le Nuovo, le San Ferdinando, le San Carlino), le répertoire musical est proposé aux genres « français » (tragédie lyrique, opéra-comique et vaudeville), et des pièces du théâtre français dans leur langue originale sont programmées en permanence. Le San Carlo et le Teatro del Fondo deviennent les écrans choyés du nouveau pouvoir, qui s'y met en scène comme il en contrôle étroitement le répertoire, permettant au passage la découverte locale des œuvres de Mozart. Au Fondo, on expérimente de nouveaux goûts musicaux importés et on accueille une compagnie de prose française (qui joue Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Beaumarchais, Pixérécourt, entre autres) puis, pour pallier l'insuccès relatif de celle-ci, dû aux barrières linguistiques, une compagnie de prose italienne. Francesco Bon, qui la dirige, a un jugement des plus éclairants sur les obstacles nés de l'absence de traduction, qu'il rencontre lorsque les comédiens français, sous la houlette de Larive, interprètent en 1814 *Le Joueur* de Regnard :

« Je n'ai pas compris un seul mot de ce que disaient les acteurs [...]. Les acteurs français déclament la tragédie mais ils « disent » la comédie avec un naturel admirable. Leur façon de réciter est beaucoup trop rapide si bien qu'un Italien, même familiarisé avec leur langue mais qui n'en a pas une pratique régulière, ne saisit pas un huitième de ce qu'ils disent. Je n'ai donc rien compris. En revanche,

⁹⁷ Mélanie TRAVERSIER, *Gouverner l'Opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome, École française de Rome, 2009.

⁹⁸ Mélanie TRAVERSIER, « Venise, Naples, Milan. Trois capitales pour l'opéra italien, XVII^e-XVIII^e siècles », in Christophe CHARLE (dir.), *Le temps des capitales culturelles (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 209-240 ; Giuliana RICCI (dir.), *1776-1815. Teatri a Milano (tra utopia e realtà)*, Museo teatrale alla Scala, catalogue, Milan, Arti grafiche Ferrari, 1972 ; Vittoria CRESPI MORBIO, *La Scala di Napoleone : spettacoli milano 1796-1814*, Turin, Allemandi, 2010.

j'ai admiré l'accord qui règne entre eux, leurs façons d'entrer et de se déplacer sur scène, ainsi que les très élégants costumes des femmes comme des hommes »⁹⁹.

Le geste, qui aurait pu aider à franchir les frontières du langage, et qui hésite à partir des années 1770 entre esthétique baroque et idéal néo-classique, n'est donc pas forcément en tout lieu signifiant ...

Au San Carlo, largement financé désormais par des jeux de hasard mais qui a gardé son personnel en place, Niccolini, décorateur et architecte toscan également employé du Fondo, traduit le renouveau artistique, un néoclassicisme dont Joseph puis Murat se veulent les promoteurs et les mécènes, l'esthétique participant officiellement de la conquête des esprits. Si son travail est en partie saboté par le dilettantisme des gagistes, Niccolini imagine entre 1807 et 1814 les décors et les machineries de quatre-vingt-deux opéras, sans compter les douze autres qui lui sont imposés pour l'accueil d'une compagnie de prose française. Il tire aussi les conséquences des nombreux traités et essais parus à la fin du *Settecento* sur la crise des arts du spectacle, qui en appelaient non seulement à une réforme de la dramaturgie mais à une redéfinition de la scénographie, renouant avec la vraisemblance et abandonnant les effets chargés et les stratagèmes stupéfiants des grandes machineries baroques. L'actualité politique et militaire s'introduit dans les toiles des fonds de scène (le passage du Mont Saint-Bernard), les arguments des œuvres imposent la figure du pacificateur mais rappellent aussi la tutelle de Napoléon sur son frère ou sur Joachim Murat. L'importation culturelle n'est cependant pas brutale mais canalisée, laissant leur place aux traditions napolitaines, quand les deux traditions ne se rencontrent pas, comme chez Spontini, directeur du Théâtre-Italien de Paris – *La Vestale*, qui triomphe en 1807 à Paris, connaît un succès moins immédiat à Naples, quoique traduite en italien par Giovanni Schmidt, mais elle influence directement le compositeur du cru, Nicola Antonio Manfredi pour son *Ecuba* (1812)¹⁰⁰. De manière générale, les mélanges entre *opera seria* et *opera buffa* – les *opera semiseria* et les *drama eroicomico*, soit les pièces à sauvetage françaises et les opéras inspirés des comédies larmoyantes de même origine – semblent cependant peu appréciés du public et de la critique, prompt à exciper d'un bon goût italien, une « italianité » dont Murat se fait du reste le défenseur.

Les résistances au primat du français naissent au sein même de ceux qui sont supposés l'incarner, dont une minorité cultivée, notamment au sein des armées, cherche au contraire à accéder aux mœurs et aux coutumes des pays occupés¹⁰¹. Par exemple, Gilbert Favier, fils d'un avocat de Montluçon (Allier), prouve son appétit tôt inculqué pour les arts de la scène partout où le portent ses pas de volontaire dans les armées républicaines : il apprend, pour mieux goûter les tréteaux européens, l'allemand et l'italien, traduit *Les souffrances du jeune Werther* ou assiste en l'an VIII à une représentation en langue vernaculaire de *Misanthropie et repentir*, de Kotzebue¹⁰². L'accès à l'ouvrage, dont le succès est alors européen, a, il est vrai, été favorisé par ses représentations françaises successives depuis l'an II. L'a-t-il vraiment été, en l'an VII, par un arrangement dû à la citoyenne Molé, artiste du Théâtre-Français, de la traduction de la pièce par Bursay, ancien de la même scène¹⁰³ ? Membre de la prestigieuse Académie des Arcades de Rome, ce dernier s'était affirmé dans une carrière cosmopolite qui, de Vienne dans les années 1760, l'avait conduit à Bruxelles la décennie suivante puis de 1781 à 1793, non sans des intermèdes à Paris ou sur les scènes provinciales françaises, notamment

⁹⁹ A.F. BON, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, éd. par T. Viziano, Rome, 1985, p. 88.

¹⁰⁰ M. TRAVERSIER, *Gouverner l'Opéra*, op. cit., p. 565-566.

¹⁰¹ Philippe BOURDIN, « Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution », *Studi Francesi*, n° 169, 2-2013, p. 5-17.

¹⁰² Louis DUCHET, *Deux volontaires de 1791. Les frères Favier de Montluçon. Journal et lettres*, Montluçon, 1909.

¹⁰³ Julie MOLE, *Misanthropie et repentir*, drame en cinq actes du Théâtre allemand de Kotzebue, traduit par Bursay, Paris, Libraire au Théâtre du Vaudeville, an VII.

comme régisseur au service de La Montansier. Depuis les années 1780, il est l'un des principaux traducteurs de Kotzebue pour la France, et sa première version de *Misanthropie et repentir* a été donnée à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie, le 3 mai 1793. Dans sa préface, Julie Molé lui reproche négligences de style et immoralités induites par une traduction trop littérale, et assure pour sa part y avoir introduit l'esprit français et la distinction que la vie nomade de son prédécesseur lui avaient fait négliger au profit des us autochtones : « Mon ami Bursay avait trop de talents pour n'avoir pas connu les défauts qui défigureraient ce bel ouvrage, et il les aurait sûrement fait disparaître si son dessein eût été de la faire représenter en France ; mais il vivait dans un pays où l'on suivait les coutumes allemandes ; et c'est, sans doute, pour ne les pas contrarier, qu'il s'est contenté de la qualité de traducteur ». Où l'on comprend le nécessaire retour à la source qui stimule Favier ...

Encore ne faut-il pas trop extrapoler sur cette éventuelle vertu mise au service d'une vérité littéraire. Les approximations des traductions sont alors la norme, les adaptations l'essence-même du théâtre, et les auteurs la plupart du temps peu regardants envers les éventuelles trahisons, eux qui pratiquent sans barguigner autocensure et réécritures. Schiller ne réagit pas à l'appauvrissement considérable de son œuvre, et tout particulièrement des *Brigands*, par son ancien condisciple de collègue La Martellière, incapable de saisir la subtilité psychologique et la provocation politique de l'original, et inventant une suite que l'auteur allemand avait rêvée sans en jamais coucher une ligne sur le papier¹⁰⁴. Schiller, au demeurant, prend lui-même peu de précautions avec la pièce très politique de Louis-Benoît Picard, *Médiocre et Rampant*, qui, de pamphlet contre les parvenus du Directoire, devient pour la scène francophile de Weimar *Le Parasite ou l'Art de faire sa fortune*, par une libre adaptation de 1803 la tirant vers une fresque morale opposant le paraître et l'être¹⁰⁵.

La pénétration du théâtre français dans l'Europe napoléonienne est donc bien maigre, et l'idée ressassée d'une domination linguistique ou d'un dressage moral par les arts de la scène est mère de beaucoup d'illusions. Trop dépendantes de la présence militaire française, que, la plupart du temps, elles accompagnent, ces dernières se brisent sur les réalités économiques, la carte linguistique de l'Europe, la force des capitales culturelles et la préexistence, parfois brillante, de théâtres que l'on pourrait dire, par anachronisme, « nationaux » : allemand, italien, en l'occurrence. Puisqu'ils apparaissent comme autant d'obstacles à la pénétration du français, à l'élévation de Paris au rang de capitale culturelle du monde, et à un processus de civilisation fondé sur les formes les plus académiques de la comédie et de la tragédie, ils subissent ni plus ni moins, et pour les mêmes raisons, les traits et la dépréciation que Voltaire réservait à la concurrence anglaise.

Sans doute l'Italie est-elle plus qu'une autre terre de mission (livrée à la Raucourt comme au plus habile et diplomate Jean Giraud), car il faut compter avec ce qui se rejoue, consciemment ou inconsciemment, de l'histoire du théâtre : l'exclusion des Comédiens-Italiens par un Louis XIV vieillissant, avant son rétablissement par le Régent ; la Querelle des Bouffons, au mitan des années 1750, puis la querelle entre Gluckistes et Piccinistes (1776-1782), tournant au détriment de l'opéra italien, avant sa réhabilitation par Marie-Antoinette, à l'origine de la fondation tardive (1789) du théâtre de Monsieur, dévolu à cet art¹⁰⁶. Michael Broers va jusqu'à comparer l'impérialisme alors développé par la France au colonialisme

¹⁰⁴ Philippe BOURDIN, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution. Traduction et trahison d'auteurs », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 2-2011, p. 51-84.

¹⁰⁵ Philippe BOURDIN, « Fustiger les parvenus : autour de *Médiocre et Rampant* de Picard », in Martial POIRSON (dir.), *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, actes du colloque de Vizille (30-31 janvier 2008), Paris, Desjonquères, 2008, p. 227-246.

¹⁰⁶ Voir Alessandro DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra Italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Paris, CNRS, 2003.

qu'elle installera en Afrique, et critique avec virulence l'incompréhension dont l'occupant, prisonnier d'*a priori* notamment construits par de nombreux récits de voyages, ferait preuve à l'égard des mœurs et de la vie culturelle italiennes. Ces idées reçues justifieraient, autant que les échecs rencontrés depuis le Triennio, le passage d'une politique d'intégration à une politique d'assimilation¹⁰⁷. Certes, le mépris et l'assurance d'une supériorité française exprimés par le commissaire de police Charron ne sont pas isolés, les lieux communs ne manquent pas pour fustiger Naples la misérable, la paresseuse et la criminelle, et parier sur sa décadence – jusqu'à Stendhal, qui la note dans son *Journal*. Ils pourraient, au besoin, être rapprochés de ceux d'une minorité gallophile croyant au réveil des Arvernes et à l'effacement du modèle ancien de la république romaine¹⁰⁸.

Mais la République française, fondée par des hommes dont les références grecques et latines avaient scandé les études, et qui parfois avaient fait le voyage initiatique en Italie, a-t-elle jamais vécu en autarcie de références, dans l'autosuffisance de sa propre construction politique, militaire, symbolique et culturelle ? Évidemment non : la valorisation des tragédies classiques propres à exalter les républiques antiques par les autorités de l'an II, la curiosité parisienne pour l'*opera buffa*, les ouvrages de Piccini, Sacchini, Pergolèse ou Duni – qui n'ira jamais cependant jusqu'à une nationalisation du genre italien, malgré les efforts de Paisiello -, le respect de Gérando pour le statut religieux et artistique de Rome, la confirmation de la place de Naples, quelle que soit la concurrence milanaise encouragée par Napoléon, la volonté, çà et là constatée, de protéger et de contrôler un théâtre national italien et prioritairement l'opéra, ou de réaliser un mariage heureux des répertoires, le respect du calendrier du Carnaval, sont très significatifs de la reconnaissance du patrimoine transalpin. La Révolution et surtout l'Empire, s'ils réduisent l'offre sans toutefois parvenir à unifier les modèles de fonctionnement des principaux lieux de création et à imposer uniment un modèle centraliste depuis Paris¹⁰⁹, n'interrompent pas non plus tous les circuits internationaux : le compositeur Grétry rêve encore en 1789 d'envoyer dix jeunes musiciens étudier à Venise¹¹⁰ ; reçue au Théâtre-Français en 1811, M^{me} Barrière-Ménier s'est d'abord fait connaître comme première actrice à Naples¹¹¹.

Au final, à travers les questions d'importation culturelle à marche forcée mais sans les moyens financiers adéquats de traduction et d'adaptation, une fenêtre s'ouvre sur des traditions et des goûts locaux, et bientôt nationaux, renforcés par le rejet des occupations et le passage d'une culture des élites à une culture de masse. Elle s'ouvre aussi sur des sensibilités différemment sollicitées et exprimées, sur les limites de leur amalgame, sur celles d'une construction culturelle européenne autrement conçue que dans l'échange curieux et consenti, sur celles, enfin, de ce qu'on appellera « la francophonie » - elle mêlerait, en la circonstance, orgueil artistique et impératifs diplomatiques.

Philippe BOURDIN

Université Blaise-Pascal (Clermont 2)
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »
ANR THEREPSICORE

¹⁰⁷ Michael BROERS, *Napoleonic imperialism and the Savoyard monarchy, 1773-1821 : state building in Piedmont*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1997 ; *The Napoleonic empire in Italy, 1796-1814 : cultural imperialism in a European context ?*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

¹⁰⁸ Voir Jean-Yves GUIOMAR, « La Révolution française et les origines celtiques de la France », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 287, janvier-mars 1992, p. 63-85.

¹⁰⁹ Giovanna TRISOLINI, *Rivoluzione e scena: la dura realtà, 1789-1799*, Roma, Bulzoni, 1988.

¹¹⁰ Mélanie TRAVERSIER, art. cit. note 77, p. 210.

¹¹¹ AN F/17/1299 D. Demande du privilège du 18^e arrondissement théâtral au ministre de l'Intérieur par M^{me} Barrière-Ménier, s.d. [1817].