



Transposition
Musique et Sciences Sociales

2 | 2012
Séductions musicales

Sédu* dans le *Théâtre-Italien*

Étienne Jardin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/114>

DOI : 10.4000/transposition.114

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Étienne Jardin, « Sédu* dans le *Théâtre-Italien* », *Transposition* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 30 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/114> ; DOI : 10.4000/transposition.114

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Sédu* dans le *Théâtre-Italien*

Étienne Jardin

- 1 8 volumes. 5 384 pages. 31 années de presse et d'archives dépouillées systématiquement. *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831* de Jean Mongrédien¹, publié en 2008, est un ouvrage d'une richesse extraordinaire. Il établit de manière définitive la chronologie des spectacles d'*opera buffa* organisés à Paris au cours des trois premières décennies du XIX^e siècle et nous livre, au jour le jour et de manière presque exhaustive, la transcription des sources dont nous disposons aujourd'hui pour aborder cet objet. Ce « travail d'une vie » – comme le caractérise lui-même son auteur – prend ainsi, de prime abord, un caractère imposant. L'introduction du livre termine – s'il en était besoin – d'intimider le lecteur voulant utiliser ce livre pour ses recherches : au cours de ces 68 pages, Jean Mongrédien pose de manière très claire les principales questions soulevées par le corpus de textes : autant celles relatives à l'esthétique musicale que des problématiques sociologiques, historiques, économiques ou encore littéraires. Malgré l'extrême modestie d'un auteur voulant « s'effacer autant que faire se peut derrière les textes ici rassemblés² », l'utilisateur du *Théâtre-Italien* devra se faire une raison : en livrant des travaux sur cette institution, il suivra nécessairement un sillon tracé par cet éminent professeur (ce qu'il aura néanmoins pris l'habitude de faire en travaillant sur la vie musicale française du début du XIX^e siècle depuis la parution de *La Musique en France, des Lumières au romantisme*³).
- 2 Cette timidité – inévitable – vis-à-vis de ce livre doit néanmoins être surmontée puisqu'elle est un contre-sens : avant d'être un ouvrage passionnant, le *Théâtre-Italien* – conçu et présenté pour être au service de ses lecteurs – est en effet une incitation à la recherche. L'introduction, si elle est d'une grande richesse, a ainsi pour première vertu de permettre à un chercheur non spécialiste de se familiariser rapidement avec les éléments nécessaires pour appréhender les textes présentés dans les sept volumes suivants. Pour s'orienter dans ce corpus, les outils ont également été multipliés : liste des compositeurs (p. 91), des opéras (p. 95), des chanteurs (p. 117) et des concerts (p. 131) ; index des sources (p. 135), des titres d'œuvres (p. 159) et des noms de personnes (p. 201). Enfin, à ces outils « papier » s'ajoute un site internet dédié au livre (www.theatre-italien.fr) qui donne la possibilité de mener des recherches en plein texte, multipliant ainsi les façons

d'interroger le contenu des volumes⁴. En résumé, nous nous trouvons, avec le *Théâtre-Italien*, face à un outil exceptionnel et inédit qu'il convient de mettre à l'épreuve pour en présenter tout l'intérêt.

- 3 Cette expérimentation est la raison première de la rédaction de cet article. Pour ce numéro de *Transposition* consacré aux « séductions musicales », nous proposons d'étudier les occurrences des termes liés à la séduction dans l'ouvrage de Jean Mongrédien. Les 406 articles sur lesquels nous nous concentrerons ont été obtenus – depuis le site internet associé au livre – en entrant « sédu*⁵ » dans le moteur de recherche, ce qui nous permet d'aborder non seulement le mot « séduction », mais aussi l'ensemble des conjugaisons du verbe « séduire » ainsi que les mots « séducteur » et « séductrice »⁶. À ces 406 réponses obtenues correspond un nombre un peu plus élevé d'occurrences dans l'ouvrage (424) : les réponses du site comptabilisent en effet le nombre d'articles dans lesquels se trouvent une ou plusieurs occurrences.



fig. 1

Capture d'écran du site théâtre-italien.fr : recherche « sédu* »

- 4 Le vaste corpus réuni par Jean Mongrédien – composé d'articles de presse ayant pour points communs leur objet (l'activité du Théâtre-Italien) et une période (1801-1831) – peut être considéré comme une entité cohérente si l'on garde néanmoins à l'esprit plusieurs éléments.
- 5 Le premier d'entre eux est relatif à l'objet « Théâtre-Italien » de 1801 à 1831 qui a présidé au regroupement de ces textes. L'année 1801 marque le début d'une période où les troupes italiennes d'*opera buffa*, présentes ponctuellement à Paris auparavant, se relaient dans la capitale de manière permanente. L'institutionnalisation du Théâtre-Italien, peu utile tant que Napoléon soutenait ces troupes, devient nécessaire à la chute de l'Empire. Rompant alors avec le Théâtre de l'Odéon, Angelica Catalani obtient en décembre 1814 le privilège de l'*opera buffa* dans la capitale et place ainsi ce genre italien au même rang que les deux genres lyriques français dotés d'une institution privilégiée : l'opéra (à l'Académie royale de musique) et l'opéra-comique. Cette première étape vers l'autonomie est de courte durée : Catalani dépose le bilan en 1818 et l'institution passe alors, jusqu'en 1827, sous la tutelle administrative de l'Académie royale de musique. Une direction artistique autonome est néanmoins conservée : d'abord tenue par Paer, elle est à la charge de Rossini à partir de la fin de l'année 1824. La réussite de ce dernier et sa promotion, en

1826, au rang de « compositeur du Roi et inspecteur général du chant » favorisent le retour à une autonomie administrative en 1827⁷. Le « Théâtre-Italien » tel que le définit Jean Mongrédien est donc, de 1801 à 1831, une entité musicale avant d'être administrative ou politique. À cet objet ne correspond pas non plus à un lieu fixe au cours de la période qui nous occupe. Les articles analysés ici traitent de spectacles qui ont eu lieu dans la salle de la loge olympique à partir de 1801, puis salle Favart (1802-1804), salle Louvois (1804-1808), à l'Odéon (1808-1814), salle Favart (1815-1818), salle Louvois (1818-1825) puis de nouveau salle Favart (où l'institution restera jusqu'à l'incendie de ce lieu en 1838)⁸.

- 6 Il s'agit, ensuite, de rappeler que ce corpus est l'œuvre d'une pluralité d'auteurs aux opinions souvent divergentes et aux compétences d'analyse musicale pour le moins disparates⁹. En traitant globalement le *Théâtre-Italien*, nous renonçons donc à tenir compte de la spécificité d'une plume ou même d'un journal. Ce choix est dicté par l'outil utilisé : la présentation des résultats sur le site internet www.theatre-italien.fr ne permet pas une répartition systématique et rapide des occurrences ayant pour critère leurs journaux d'origine¹⁰. Faute de temps pour mener ces recherches « à la main », nous faisons le deuil d'une approche qui nous aurait sans doute renseigné systématiquement sur les différents usages des mots étudiés selon les orientations politiques ou esthétiques de leurs auteurs. Nous abordons ainsi cet ensemble de textes comme l'expression d'une époque sur un objet contemporain.

La presse nous confronte à la complexité. Cette complexité n'est en rien l'indistinction de la presse, c'est l'indistinction d'une époque, c'est au fond son actualité même. La presse manifeste dans son foisonnement même l'*actualité* d'une époque, au double sens journalistique et temporel du terme, c'est-à-dire ses profondes lignes de force. Face aux journaux, dans leur profusion, on fait l'expérience d'un choc, presque d'un aveuglement. C'est pourtant là que nous retrouvons le regard du lecteur du XIX^e siècle, incapable de distinguer les lignes de forces historiques, mais qui perçoit et saisit tous les implicites des débats de l'époque¹¹.

- 7 Le type d'approche que nous comptons adopter au cours de cet article possède, à de nombreux égards, un aspect expérimental. Les recherches ayant la musique pour objet n'ont pas eu, jusqu'à une période récente, la possibilité de se confronter à des corpus de cette ampleur pouvant être consultés avec l'assistance de moyens informatiques. Cependant, à la suite du *Théâtre-Italien*, un certain nombre de groupes de recherche travaillent aujourd'hui à la publication de volumes constitués en grande partie par des sources, issues notamment de la presse¹². S'ajoute à ces travaux la mise en ligne de nombreux documents d'archives sur internet (sur archive.org ou googlebooks.com notamment). La masse documentaire mise à la disposition des chercheurs ainsi que les modes d'interrogations de celle-ci évoluant de manière exponentielle, il semble donc nécessaire d'en explorer les opportunités scientifiques et de définir une méthodologie pour ce type d'investigation.
- 8 Les recherches sur la littérature apparaissent comme précurseurs dans ce domaine. *1836, l'an 1 de l'ère médiatique* dirigé par Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty¹³ proposait ainsi, en 2001, de considérer les articles de presse comme un objet d'étude littéraire et consacrait une partie de l'ouvrage à présenter leurs méthodes et l'intérêt de leur approche. Dans le domaine musical, ces préoccupations ont été relayées par Emmanuel Reibel¹⁴. Des études en cours¹⁵ – qu'il nous a permis de consulter pour élaborer le présent article – partent de l'interrogation de la presse sur un temps long (autour notamment des termes « fantastique » et « romantique ») et relèvent autant de la sémantique que de

l'esthétique historique. Aborder le *Théâtre-Italien* sous l'angle d'une étude du texte de presse revient, enfin, à suivre une intuition de son auteur qui indique, dès la deuxième page de son introduction :

Je suis persuadé en effet que l'étude littéraire de l'immense corpus critique présenté dans cet ouvrage devra être faite un jour et réserve peut-être des surprises

¹⁶.

Les occurrences

- 9 Avant d'aborder notre série d'occurrences de manière thématique, il nous a semblé nécessaire d'en proposer une analyse globale laissant une large place à une approche quantitative. Celle-ci nous permet de signaler la fréquence de l'apparition des termes « sédu* » dans le corpus, de nous interroger sur leur importance relative, d'étudier leurs différentes significations et de définir les principaux objets qu'ils qualifient.

1. Fréquences

- 10 Les 406 réponses données par le moteur de recherche sont réparties inégalement dans le temps. Leur ventilation par année donne en effet le résultat suivant :

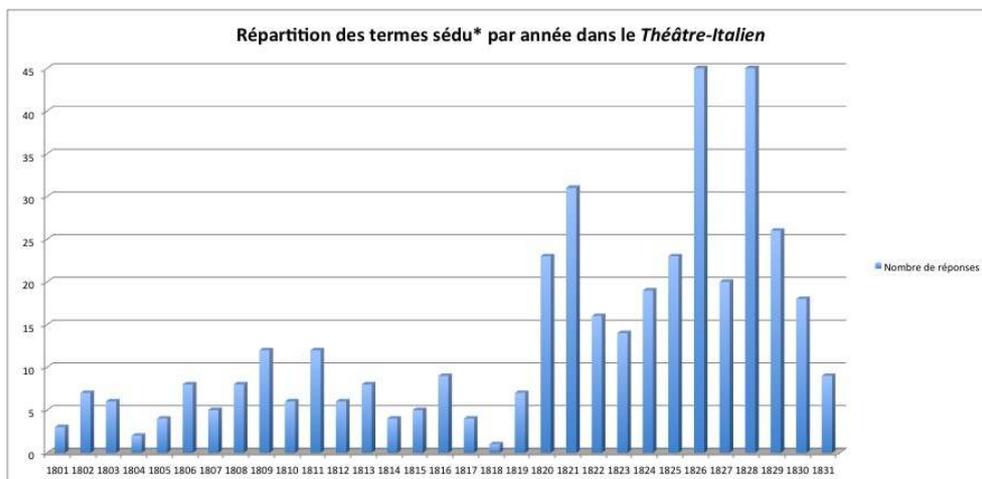


fig. 2

- 11 Si ce premier graphique semble très explicite, il doit cependant – pour être analysé convenablement – être immédiatement tempéré par un autre, issu cette fois d'une ventilation non plus par année, mais par volume du *Théâtre-Italien*. Les sept volumes qui forment le corps du livre¹⁷ couvrent en effet des périodes inégales (1801-1808 ; 1809-1816 ; 1817-1821 ; 1822-1824 ; 1825-1826 ; 1827-1828 ; 1829-1831), mais sont composés d'un nombre de pages comparable (650 ; 782 ; 764 ; 748 ; 759 ; 661 ; 605). En effectuant une répartition par volume, nous gommons ainsi, d'une part, les effets de masses naissant de l'allongement significatif de la taille et du nombre des articles concernant le Théâtre-Italien à partir du début des années 1820 et, d'autre part, les périodes au cours desquelles l'activité est ralentie (comme par exemple, « l'ère Catalani¹⁸ » après la chute de l'Empire – 1814-1818). Cette deuxième ventilation donne le résultat suivant :

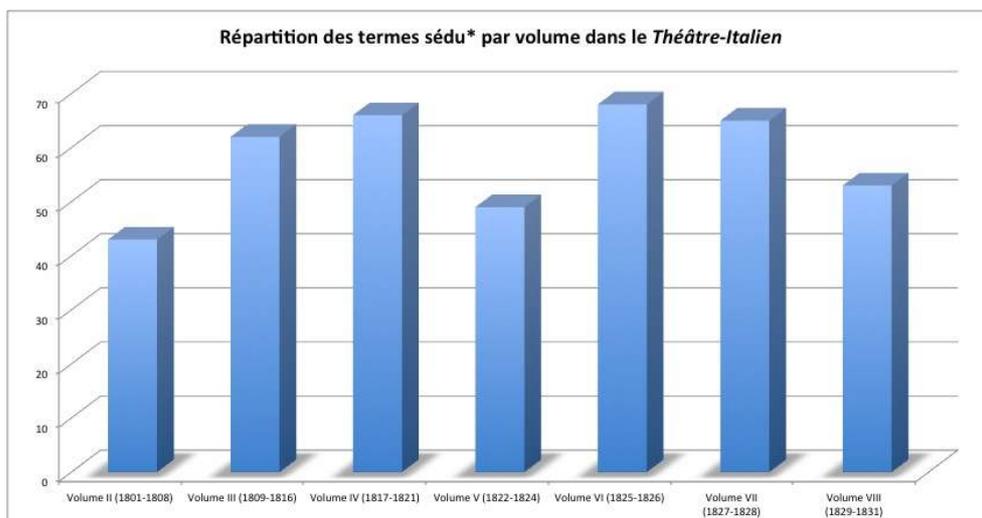


fig. 3

- 12 La fréquence d'utilisation des termes qui nous occupent est donc à la fois très disparate dans le temps : assez faible jusqu'en 1819, forte et variable dans les années 1820 ; et nettement plus stable en fonction du nombre de pages :

Numéro de volume	Nombre de réponses pour 100 pages
II	6,6
III	7,9
IV	8,6
V	6,5
VI	8,9
VII	9,8
VIII	8,7

- 13 Cette fréquence est-elle exceptionnelle ? En la comparant à des interrogations du site internet à partir de termes qui appartiennent au même champ lexical, nous pouvons en douter : la recherche « charm* » obtient 2 452 réponses et « enchant* » 537. L'emploi des termes « sédu* » se fait donc avec parcimonie, ce qui nous donne un premier indice sur la valeur des mots étudiés : utilisés tout au long de la période traitée, ils sont employés régulièrement et de manière réfléchie. Notons enfin que ces termes ont l'avantage, par rapport à ceux qui se rapportent au charme, d'être ici suffisamment peu nombreux pour être abordables intégralement dans le cadre d'une étude comme la nôtre.

2. Définitions

- 14 La difficulté et l'intérêt d'une approche globale des usages des termes « sédu* » résident, en premier lieu, dans la pluralité et l'ambiguïté des sens qu'ils peuvent prendre en ce début de XIX^e siècle. L'utilisation la plus claire dans le corpus concerne le jeu amoureux. Le séducteur, la séductrice ou la jeune fille séduite sont ainsi des personnages que l'on rencontre sur la scène du Théâtre-Italien et dont les actions sont d'autant moins difficiles à aborder qu'elles paraissent stéréotypées¹⁹. Si elle n'est pas la caractéristique principale d'un protagoniste, la séduction peut être une étape de la conquête d'un être par un autre menant vers la formation d'un couple. On parle ainsi d'une « scène de séduction » ou d'un « duo de la séduction » (notamment celui du *Don Giovanni* de Mozart : *La ci darem la mano*, acte 1, scène 9). Nous sommes donc, dans ces deux premiers cas, face à des représentations du badinage amoureux dont les limites et l'utilité dramatique sont codifiées.
- 15 Ce jeu, bien qu'il repose parfois sur le mensonge ou sur des aspects financiers, garde néanmoins un caractère principalement physique. Pour figurer la séduction, l'interprète use de sa beauté, de son charme ou de sa coquetterie. Appelée par l'intrigue, cette posture se trouve également au service d'un autre type de séduction : celle que le chanteur (ou la cantatrice) exerce sur le public qui le (ou la) voit et l'entend. Par un effet de transfert, le spectateur est séduit personnellement par l'interprète tout en ayant conscience du fait qu'il partage cette sensation avec ses voisins. Le journaliste rendant compte du spectacle est aux premières loges pour en témoigner :
- le journaliste, séduit par l'ensemble de la représentation, ou peut-être par de beaux yeux, attribue quelquefois à la voix des effets qui lui sont étrangers. C'est pour me prémunir contre cette espèce d'enthousiasme que j'écris cet article [sur M^{me} Pasta], après une superbe représentation de *La Gazza ladra*, opéra dans lequel M^{me} Pasta ne joue pas. Je veux raisonner sur son talent et je ne réponds pas que cela fût possible immédiatement après l'avoir entendue²⁰.
- 16 Néanmoins, les rédacteurs se défendent régulièrement de porter des jugements basés sur le physique et nous assurent qu'au Théâtre-Italien :
- si l'on accepte avec plaisir les dons heureux de la jeunesse et des grâces, là moins qu'ailleurs le public voudrait se contenter de la séduction des formes et Vénus en personne y serait chutée²¹, en supposant qu'elle manquât de voix ou de méthode²².
- 17 Au-delà des aspects physiques, la séduction peut s'opérer sur le public par l'interprétation (généralement vocale) ou la qualité de l'œuvre. La musique, alors, « séduit l'oreille ». Si « séduire » peut, dans ce contexte, être presque toujours remplacé par « retenir l'attention », le sens de ce verbe dépend de l'étape qui suit cette captation. Parvenir à exercer une séduction est une victoire. C'est aussi – et peut-être surtout – une promesse à tenir. Sans cela l'action, aussi glorieuse soit-elle, s'expose à l'inconsistance :
- [L]es effets continuels [de Rossini] produits par toutes les ressources de l'orchestre ne sont bons que pour séduire les ignorants et leur jeter, comme on dit, de la poudre aux yeux²³.
- 18 La séduction peut également désigner une attraction irrésistible exercée par un objet néfaste au sujet. Trompeuse, elle le détourne du droit chemin et le mène à sa perte. Le personnage de Pharaon dans le *Mosè* de Rossini se rend ainsi compte qu'il a été séduit par de faux motifs (*Malvagio consiglier, false ragioni mi han sedotto*, acte I, scène 2). Les chanteurs, pour leur part, peuvent voir leur carrière brisée en répondant « aux

séductions de tous genres que Paris présente²⁴ », autant de périls pour une voix « fraîche et pure ». Un compositeur, séduit par un courant esthétique à la mode et l'espoir d'un succès facile, oubliera également le fondement de son art et produira une œuvre indigne de son talent.

- 19 Ce dernier type d'usage connaît une version positive que l'on rencontre six fois au cours des sept volumes. Toujours attirance irrésistible, la séduction désigne alors très clairement un mode d'inspiration : c'est généralement un sujet littéraire (les livres de Walter Scott, le *Faust* de Goethe ou encore les annales anglaises du XIV^e siècle) qui séduit un compositeur ou un groupe de compositeurs. Nous pouvons peut-être voir ici l'apparition d'un nouveau rapport des compositeurs aux écrits sur lesquels reposent les livrets de leurs opéras. L'emprunt à la littérature européenne ne serait plus seulement, pour cette génération, motivé par l'obligation de trouver des sujets dont le succès a été éprouvé au préalable : il relèverait également de la relation intime qu'un compositeur peut entretenir avec un livre ou un univers littéraire. Comment ne pas penser ici aux termes dans lesquels le jeune Berlioz s'adresse en 1829 à Goethe pour lui soumettre ses *Huit Scènes de Faust* :

Monseigneur,

Depuis quelques années, Faust étant devenu ma lecture habituelle, à force de méditer cet étonnant ouvrage (quoique je ne puisse le voir qu'à travers les brouillards de la traduction) il a fini par opérer sur mon esprit une espèce de charme ; des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques, et bien que fermement résolu de ne jamais unir mes faibles accords à vos accents sublimes, peu à peu la séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite presque à mon insu²⁵.

3. Les objets qualifiés par les termes sédu*

- 20 Une fois ces différents cadres définitionnels passés en revue, il nous faut, pour achever ce premier tour d'horizon, nous intéresser de manière statistique aux situations pour lesquelles ces termes sont convoqués. Après une première lecture des occurrences, cinq catégories ont semblé adaptées pour opérer cette répartition : les chanteurs ; la musique ; les personnages ; les autres aspects musicaux (administration, programmation, orchestre, scénographie, etc.) et une catégorie « divers » regroupant l'extra-musical. La répartition des occurrences dans ces catégories est la suivante :

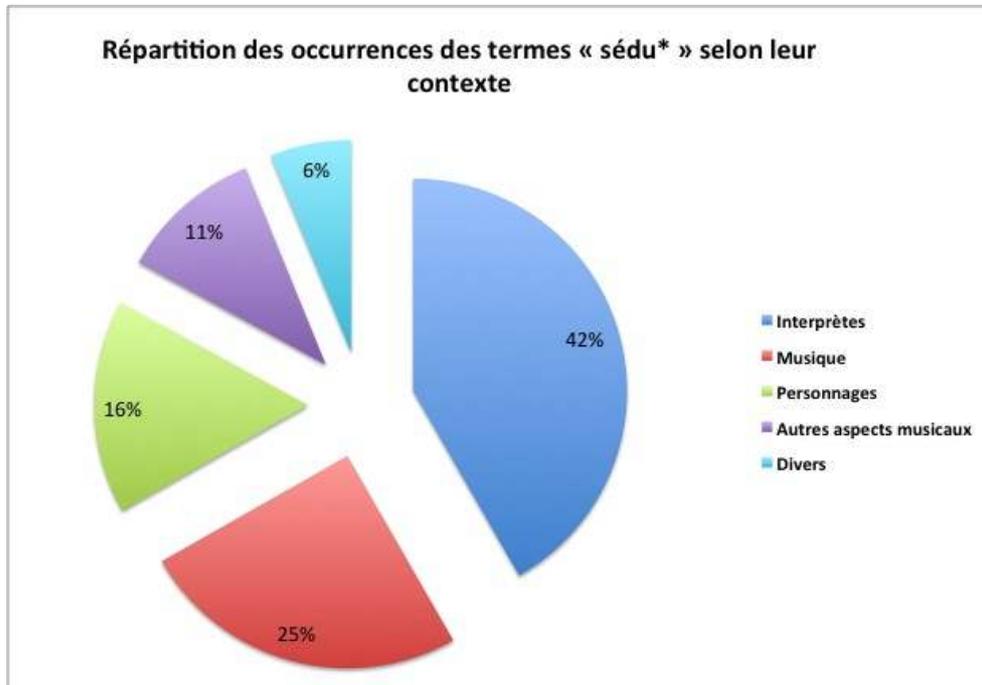


fig. 4

- 21 L'information première délivrée par ce graphique est évidemment la prépondérance absolue de l'utilisation servant à la qualification des chanteurs dans le corpus (42 % des occurrences des termes « sédu* » les concernent). En la couplant avec la place qu'y tiennent les personnages (16 %), nous constatons que les mots qui nous intéressent, avant de devenir métaphoriques pour qualifier de la musique, servent majoritairement à désigner des actions humaines.
- 22 Nous utiliserons les trois premières catégories de ce dernier graphique pour établir nos axes d'étude. Plutôt que de les traiter par ordre d'importance, nous suivrons un cheminement allant de la scène à la salle : les personnages, les interprètes, la musique. Nous tenterons ainsi, pour chacune de ces catégories, de voir en quoi les questions relatives à la séduction peuvent nous renseigner sur les objets auxquels les journalistes les confrontent.

Représentations de la séduction

- 23 « Acte social ordinaire²⁶ », la séduction présente un intérêt dramatique redoutable : elle permet au public de s'identifier immédiatement à l'un ou l'autre des protagonistes du jeu amoureux. Affirmer que l'on rencontre des scènes de ce type dans les opéras présentés au cours des trois premières décennies du XIX^e siècle revient ainsi à énoncer une grande banalité. Nous nous intéresserons donc bien moins ici à la présence de la séduction qu'aux formes qu'elle prend dans les œuvres données au Théâtre-Italien – d'après la description qu'en donnent les journalistes – et à la perception des personnages séducteurs par ces mêmes témoins.
- 24 Notons au préalable que cette étude est biaisée par un choix éditorial effectué par Jean Mongrédien : afin de rendre possible la publication de son ouvrage et voulant se concentrer davantage sur les aspects musicaux des représentations, il a décidé de couper

la plupart des passages chargés, dans les articles de presse, de décrire l'intrigue des opéras²⁷. Nous ne recensons donc pas ici tous les séducteurs ou séductrices qui apparaissent sur scène : seulement ceux pour lesquels ce caractère est suffisamment marqué pour être utilisé en dehors des passages réservés à leur présentation stricte. Après une première lecture de ces occurrences, trois points nous ont paru essentiels pour mener notre investigation : aborder ces personnages en les regroupant autour de stéréotypes, distinguer les personnages par genre et tenter de proposer une approche chronologique.

- 25 L'idée de considérer les personnages séduisants comme issus de stéréotypes nous est soufflée ponctuellement par la presse. En rendant compte de la représentation de *La Modista raggiratrice* de Paisiello, le rédacteur du *Moniteur universel* signale déjà en 1802 le lien existant entre le personnage principal de cet opéra et celui de *Gli Zingari in fieri* du même compositeur :

Attrayante, adroite, coquette, telle doit être la *Modista* ; son chant doit être gracieux, sa tournure élégante, son regard séducteur ; c'est sous un autre nom et un autre habit la Lucrezia des *Zingari* : M^{me} Bolla, si bien placée dans ce dernier rôle, doit à des moyens à peu près semblables, un succès nouveau dans l'opéra dont nous parlons²⁸.

- 26 Le fait que la description de cette passerelle dramatique existant entre les deux œuvres mène le journaliste, dans cet extrait, à parler de la cantatrice (M^{me} Bolla) chargée d'interpréter les deux rôles (la *Modista* et Lucrezia) n'est pas un hasard. Ce traitement des personnages est à la fois directement lié à l'origine du théâtre italien – la *comedia del arte* qui repose sur un nombre restreint de personnages fortement caractérisés – et correspond au fonctionnement de l'opéra italien tel qu'il s'est développé en Europe sous l'Ancien Régime : un « opéra mercenaire²⁹ » dans lequel la notion d'emploi tient un rôle primordial à la fois dans l'écriture des œuvres (livrets et musique) ainsi que dans la formation et le recrutement des interprètes.

1. La séductrice

- 27 Le premier stéréotype de personnage séduisant que l'on rencontre dans notre corpus est cette « séductrice » :
- 28 Rachelina (la molinara [meunière]) de *L'Amor contrastato* (G. Paisiello/G. Palomba), opéra créé en 1788 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 2 septembre 1801 (115 représentations jusqu'en 1831) ;
- 29 Serpina (ou « Zerbine ») de *La Serva padrona [La Servante Maîtresse]* (G. Paisiello/G. A. Federico), opéra créé en 1781 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 22 novembre 1801 (11 représentations jusqu'en 1831) ;
- 30 Lucrezia de *Gli Zingari in fieri [Les Bohémiens à la foire]* (G. Paisiello/G. Palomba), opéra créé en 1789 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 3 mai 1802 (39 représentations jusqu'en 1831) ;
- 31 la modiste de *La Modista raggiratrice* (G. Paisiello/G. B. Lorenzi), opéra créé en 1787 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 12 juillet 1802 (9 représentations jusqu'en 1831) ;
- 32 la jeune femme de la *La Vendetta femminina* (L. Mosca/?)³⁰, opéra créé en 1803 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 27 mars 1806 (2 représentations jusqu'en 1831) ;

33 et celle de *Ser Marcantonio* (S. Pavesi/A. Anelli), opéra créé en 1810 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 10 juillet 1813 (18 représentations jusqu'en 1831).

34 Rachelina est une meunière qui met à l'épreuve trois prétendants : le notaire Pistofolo, le gouverneur Rospolone et le baron Don Calloandro. Serpina, servante, fait croire à son maître qu'elle le quitte pour convoler avec un soldat (qui est en fait le serviteur Vespone déguisé) afin de se faire épouser par lui. Lucrezia est une bohémienne usant de « toutes les agaceries de la séduction³¹ » pour triompher d'un vieillard. Enfin, *Ser Marcantonio*, dont le livret inspirera également Donizetti pour *Don Pasquale*, met en scène un vieillard avare (Marc Antoine) contre lequel sa famille se ligue pour récupérer son argent. Celle-ci lui présente « une jeune fille qui, à force de simplicité, de candeur et d'innocence factices, le séduit si bien qu'il veut en faire sa femme et lui signe un dédit de quatre-vingt mille francs³². » À la suite de cette promesse, la « fausse Agnès » devient tellement insupportable que le vieil homme se félicite de se débarrasser d'elle en lui payant la somme promise.

La demoiselle, avec cette somme, épouse le neveu du vieillard : cela n'est pas moral, mais cela est musical³³.

35 D'extraction modeste, la « séductrice » présentée au Théâtre-Italien dans les années 1800 use donc de ses charmes pour gravir l'échelle sociale. Son but premier est le mariage et la place des sentiments amoureux dans ses motivations semble très réduite. Restreinte aux opéras créés avant la chute de l'Empire, cette figure connaît, au cours de la période suivante, quelques transformations. Isabella de *L'Italiana in Algeri* (G. Rossini/A. Anelli)³⁴ se rend à Alger pour libérer son amant (Lidoro) tenu en esclavage et Matilde de *Matilde di Shabran* (G. Rossini/G. Ferretti)³⁵ cherche moins la fortune, en séduisant le sans-cœur Corridano, que la possibilité d'adoucir sa politique. Si leurs motivations varient légèrement, il s'agit néanmoins toujours de personnages s'attaquant à la hiérarchie sociale avec pour seule arme leur charme et leur beauté.

Matilde n'entre point en scène par une cavatine selon l'usage italien. Présentée à la cour de Corradino par Alidoro, elle chante avec ce médecin un duo, qui est une consultation en forme, non pas sur l'état de sa santé, mais sur la conduite qu'elle doit tenir. Ce duo, plein d'élégance et de délicatesse, a le mérite d'être dramatique et bien posé en scène ; il intéresse constamment, quoiqu'il soit très long. Matilde fait un examen détaillé de ses qualités physiques et morales que le médecin trouve à son gré. Quand elle a montré ses yeux, son sourire, ses joues, son pied, Matilde, pour abrégé sans doute cette énumération, présente son total, *il mio tutto*. *Ah ! benedetto !* répond le médecin ; et cependant il doute que l'homme au cœur de fer se laisse séduire³⁶.

2. Les séducteurs mozartiens

36 Les personnages mozartiens qui apparaissent au Théâtre-Italien à partir de 1807 forment, dans notre corpus, une entité singulière. Les représentations successives des *Nozze di Figaro* (1807), de *Così fan tutte* (1809) et surtout de *Don Giovanni* (1811) donnent lieu à l'affirmation progressive des figures du « séduisant » et du « séducteur ». Notons que la cohérence du traitement des personnages et de leur perception par le public est renforcée par le fait que les livrets de ces trois œuvres de Mozart (créées respectivement en 1786, 1790 et 1787) sont du même auteur : Lorenzo da Ponte.

37 Dans les *Nozze* cohabitent le rôle travesti de Cherubin (le page), « si espiègle et si séduisant³⁷ » envers la comtesse, et celui du comte Almaviva, séducteur de Suzanne (la

femme de son serviteur Figaro). Da Ponte, suivant Beaumarchais, renverse donc doublement le premier stéréotype que nous avons identifié : d'une part ce sont aux hommes que l'action de séduction est attribuée ; d'autre part, celle-ci établit un autre rapport de force de classe. Le personnage noble (Almaviva) compte profiter de son statut pour conquérir la soubrette ; celui qui peut rêver d'une ascension par ses amours est un homme (Cherubin). Ces deux transgressions sont néanmoins désamorçées par l'intrigue et la distribution : Almaviva, croyant convoler avec Suzanne, déclare en fait sa passion à sa femme (Rosine, déguisée) et Cherubin est interprété par une femme. Dans *Così fan tutte*, alors que des termes liés à la séduction pourrait être attribués à chacun des personnages³⁸, les commentateurs se concentrent sur les rôles masculins :

C'est Fernand, amant de Dorabella, qui séduit Floradise, et Guillaume, amant de Floradise, qui séduit Dorabella³⁹.

- 38 Mais c'est évidemment avec *Don Giovanni* que le couple Mozart/Da Ponte marque le plus durablement les esprits. Les premiers avis donnés sur cet opéra témoignent de la surprise des journalistes face à un personnage principal dans lequel ils ne reconnaissent pas le *Don Juan* de Molière :

c'est Don Juan surtout qui est étrangement défiguré ; on ne voit plus en lui un séducteur, un homme à bonnes fortunes, mais un véritable satyre à qui tout est bon, jeune, vieille, blonde, brune, grasse, maigre, laide, jolie, paysanne, bourgeoise, soubrette ou maîtresse, pourvu que l'objet porte un habit féminin⁴⁰.

- 39 Malgré les premières réticences face au personnage, le *Don Giovanni* s'impose lentement comme la figure de séducteur de référence. Dix ans après sa première apparition au Théâtre-Italien, le jugement critique est bien plus positif :

Pour Don Juan, c'est le modèle de la séduction ; il prend avec chacun le ton qui lui convient ; il est au milieu de ses maîtresses et de ses gens comme le serait Voltaire avec les hommes de son siècle, supérieur à presque tous et captivant tout le monde⁴¹.

- 40 Ce qui paraissait en 1811 comme une quête libidineuse est donc compris en 1821 comme un moyen d'exercer un pouvoir : au-delà des enjeux amoureux, séduire permet d'asseoir une position de supériorité sur ses semblables (les femmes comme les hommes) et de les manipuler⁴².

3. La jeune fille séduite

- 41 Le séducteur devient, après le succès exceptionnel de *Don Giovanni* (109 représentations jusqu'en 1831), une figure récurrente dans les opéras programmés par le Théâtre-Italien. Cependant, le traitement de celui-ci et sa perception par la presse se jouent à l'ombre d'un nouveau personnage central : « la jeune fille séduite ». Le recentrage des intrigues autour de personnages féminins répond sans aucun doute à un impératif économique : les cantatrices restent, au cours de ces trois décennies, la première raison pour le public de se rendre au spectacle. Il est néanmoins intéressant de constater qu'en choisissant pour personnage principal, plutôt que le séducteur, la femme trompée par les promesses de ce dernier, ces productions apportent un jugement toujours plus moral sur la séduction. Cette programmation semble, par ailleurs, répondre à une préoccupation contemporaine. En 1821, le rédacteur du *Courrier français* signale ainsi :

Nous ne serions pas étonnés que les représentations de cet opéra [*Camilla* de Paer] fussent très suivies. Les journaux ont raconté dernièrement l'affreuse barbarie d'un père qui, pour punir sa fille qu'un séducteur avait trompée, l'a plongée vivante dans

un souterrain, où elle a languï pendant sept ans. Les malheurs de cette pauvre fille font presque de *Camille* une pièce de circonstance⁴³.

- 42 Les « jeunes filles séduites » relevées dans le corpus sont les suivantes :
- 43 Agnese dans l'opéra éponyme (F. Paer/L. Buonavoglia) créé en 1809 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 20 juin 1819 (39 représentations jusqu'en 1831) ;
- 44 Camilla dans l'opéra éponyme (F. Paer/G. Carpani) créé en 1799 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 5 novembre 1804 (23 représentations jusqu'en 1831, dont une reprise en 1821) ;
- 45 Ninetta dans *La Gazza ladra [La Pie voleuse]* (G. Rossini/G. Gherardini) créé en 1817 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 18 septembre 1821 (155 représentations jusqu'en 1831) ;
- 46 Adelina dans l'opéra éponyme (P. Generali/G. Rossi) créé en 1810 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 24 juillet 1819 (19 représentations jusqu'en 1831) ;
- 47 et Clari dans l'opéra éponyme (F. Halévy/P. Giannone) créé au Théâtre-Italien le 9 décembre 1828 (7 représentations jusqu'en 1831) ;
- 48 Dans la plupart de ces cas, la séduction est perçue comme néfaste non pas parce qu'elle mène les personnages féminins à leur perte, mais parce qu'elle les oblige à passer outre l'autorité qu'exerce leur père sur leur destinée. Agnese, suivant par amour Ernesto, a abandonné son père et l'a poussé vers la folie. Clari, en convolant avec le duc, s'expose aux fureurs paternelles. Adelina, après avoir eu un enfant d'un soldat appelé au front, doit retourner tremblante vers son père... Ces intrigues, construites autour de la quête du consentement paternel et de la rédemption du séducteur, tendent ainsi à condamner le personnage principal féminin à la passivité : si ces jeunes filles ont pu choisir leur destin amoureux (ce que l'intrigue, débutant en aval, ne nous montre pas), elles doivent se plier à la volonté des hommes pour connaître leur destin social.
- 49 Si ces personnages prennent une place importante au Théâtre-Italien au début des années 1820, pendant une période correspondant à la direction artistique de Paer, ils sont néanmoins issus d'une tradition que l'on peut faire remonter, au moins, à l'opéra comique français sous la Révolution. Le livret de *Camilla* est en effet directement inspiré de celui de *Camille ou Le Souterrain* de Dalayrac (1791) et, lors de la création de *Clari*, le *Journal des débats* rappelle la parenté de son histoire avec celles des productions françaises de la fin du XVIII^e siècle :
- Ce sujet, qui séduit au premier abord parce qu'il renferme des situations très dramatiques, ne diffère pourtant que par une seule scène de toutes les pièces que l'on a faites sur des aventures de filles séduites. *Adèle et Dorsan* [de Dalayrac, 1795], *Lisbeth* [de Grétry, 1797], *Claudine* [de Bruni, 1794], etc., nous présentent des victimes d'une folle passion, des amoureux qui reculent devant le contrat de mariage, des mères indulgentes et des pères qui s'arment du classique fusil pour mettre leur gendre futur dans la nécessité de borner le cours de leur galanterie⁴⁴.
- 50 Ainsi, si la plupart des opéras recensés dans cette partie datent de la même période (la majorité d'entre eux ont été composés au cours des deux dernières décennies du XVIII^e siècle), la programmation – et avec elle la réception des sujets par la presse – en distingue trois ensembles chronologiquement cohérents. Le Théâtre-Italien qui, au début du XIX^e siècle, présentait d'abord la séduction comme une arme féminine d'ascension sociale ne propose que rarement ce type d'intrigue après la chute de l'Empire. La séduction devient une affaire d'hommes et l'on s'intéresse alors autant au pouvoir qu'elle leur confère qu'aux devoirs sociaux qu'elle implique.

Interprètes et séduction

- 51 Première catégorie concernée par des termes « sédu* », les interprètes sont également les attractions principales des spectacles proposés au Théâtre-Italien. Le vedettariat qui se développe à Paris au début du XIX^e siècle autour des chanteurs d'opéra confère à ceux-ci un statut particulier vis-à-vis de la séduction : avant même la musique, ce sont eux qui sont chargés d'attirer le public pour remplir la salle, soigner les recettes et justifier ainsi les salaires très élevés qui leur sont attribués.

Le spectacle n'offrait rien de nouveau que l'avantage de jouir dans la même soirée, et sans se déranger, des talents des trois femmes les plus séduisantes au théâtre que possède Paris [M^{lle} Sontag, Miss Smithson et M^{lle} Mars]⁴⁵.

- 52 Cette séduction doit, en premier lieu, être reliée aux personnages interprétés. Un débat tenace occupe, par exemple, la presse pour savoir si les chanteurs chargés du rôle de *Don Giovanni* sont, ou non, suffisamment séduisants. En 1816, le *Journal de Paris* se souvient ainsi que l'opéra a été créé dans la langue originale en 1811 par un chanteur (Tacchinardi) « dont le physique était un contre sens perpétuel à l'ouvrage » car il n'avait « ni la taille, ni la figure d'un séducteur⁴⁶ ». Quand Garcia reprend le rôle en 1820, la presse lui est également peu favorable :

Leur plus grand crime [aux cantatrices], à mes yeux, consiste à céder à des magots fagotés comme Pellegrini et comme Garcia lorsqu'ils se présentent en séducteurs ; ils ressemblent plutôt à des brigands qu'à des hommes en bonne fortune ; en n'employant que de pareils travestissements, les maris peuvent compter d'avance sur l'inébranlable vertu de leurs femmes⁴⁷.

- 53 Mais, en 1821, la *Gazette de France* remarque au contraire que « jamais acteur n'a été plus aimable, plus galant dans les scènes où le héros de la pièce déploie son talent à séduire l'innocence⁴⁸ ». À l'interprétation de Garcia, la *Pandore* préférera celle de Zuccherini en 1824, signalant que ce dernier « a substitué le caractère de séducteur à celui de libertin que son prédécesseur [Garcia] avait cru devoir prendre⁴⁹. »

1. Séductions physiques, séductions vocales

- 54 La séduction des chanteurs, nous l'avons signalé dans la première partie de cet article, dépasse néanmoins de loin le cadre dramatique du spectacle. Au-delà du rôle, un rapport de séduction direct s'établit entre l'interprète et son public qui a pour supports le corps, le timbre de voix et la technique vocale. L'extrême majorité des rédacteurs étant des hommes, on s'étonnera peu de constater que ce type de séduction perçue provient essentiellement des femmes : 142 occurrences concernent les cantatrices, contre 35 pour les chanteurs.

- 55 Si, comme nous l'avons indiqué plus haut, les journalistes se défendent régulièrement de juger les cantatrices sur leur physique, l'on peut douter de la sincérité de ces déclarations d'intention. La critique s'acharne ainsi tout autant sur des chanteuses jugées laides (telle Teresa Strinasacchi) qu'elle s'étend sur la beauté de certaines de leurs consœurs (telle Henriette Sontag). Support visuel de l'auditeur d'opéra, le corps des interprètes se doit d'être plaisant et l'administration du Théâtre-Italien prend soin de recruter de beaux chanteurs. Le questionnaire chargé de guider l'évaluation des recruteurs pour cette institution recommande ainsi d'être attentif surtout :

- 1°. À la jeunesse et au physique
- 2°. À l'élégance dans l'exécution
- 3°. À la pureté et à la justesse de la voix⁵⁰

56 Dans ce jeu de séduction physique, le costume a également un rôle à jouer. La tenue de M^{me} Pasta dans la production de *Tancredi* en 1822 n'a, par exemple, pas laissé le rédacteur du *Journal des théâtres, de la littérature et des arts* indifférent :

Nous n'aurions pas parlé de la noblesse de sa tournure, de sa démarche et de ses gestes, de la grâce avec laquelle elle porte la blanche tunique, la cote de mailles et le casque élégant du chevalier : mais comme cette jolie figure et cet air séduisant font longtemps le sujet des entretiens des spectateurs, nous n'avons pu, en historiens fidèles, nous dispenser de rendre compte de l'effet qu'elle produit⁵¹.

57 Dès 1802, le *Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau* signale que M^{me} Bolla « a tout ce qu'il faut pour séduire le public, une figure charmante, une physionomie expressive, un geste gracieux, une voix pure et mélodieuse⁵² ». La qualité de la voix des chanteuses (troisième point des recommandations pour leur recrutement) est un atout de séduction non négligeable. Dans le contexte des termes « sédu* » qui caractérisent les voix, notons cependant que l'on ne trouve aucune description technique précise : la séduction qu'exerce une voix ne s'explique pas. Il est alors délicat de comprendre ce qui distingue une voix séduisante d'une autre. Une seule occurrence justifie la séduction des voix entendues au Théâtre-Italien par « l'organisation » physionomique que les musiciens ultramontains doivent à leur « climat créateur du chant⁵³ ». Le recrutement de cantatrices françaises et allemandes au cours de la période, également dotées de voix de ce type, tempère quelque peu ce lieu commun. Une chose est certaine néanmoins : la voix, en tant qu'outil de diffusion musicale, place les chanteurs en haut d'une hiérarchie des interprètes séduisants :

La voix humaine est l'organe musical le plus agréable et le plus séduisant ; elle prête son charme aux mélodies, aux traits qu'elle exécute. Un chanteur est applaudi en disant un air de bravoure ; l'auditoire en est enchanté ; faites répéter le même morceau par une clarinette ou par un basson, son effet sera bien différent. On aura pourtant entendu les mêmes phrases et le même accompagnement, personne n'applaudira, l'on aura raison de dire que l'instrumentiste joue des choses trop simples, trop communes et indignes de son talent. Les traits et les roulades que l'on écrit pour les voix sont le plus souvent disposés par degrés conjoints, tels que des gammes ou des groupes qui représentent des fragments de gamme. La voix peut, de cette manière, exécuter des traits rapides et conserver tout son charme ; elle réunit l'agilité de l'instrument à la séduction de l'organe animé⁵⁴.

58 Le dernier aspect de la séduction des chanteurs nous rapproche des occurrences destinées à caractériser l'écriture musicale : la fascination naissant de la technique vocale de certains artistes. Avant même que la virtuosité instrumentale de Paganini ne méduse en concert le public de l'Opéra de Paris (1831), les premiers chanteurs du Théâtre-Italien semblent user d'une véritable pyrotechnie vocale pour impressionner leur auditoire. Ces effets rencontrent néanmoins de farouches détracteurs, qui y voient vulgarité⁵⁵ ou « charlatanisme de l'art⁵⁶ ».

2. M^{lle} Sontag

59 De tous les interprètes du Théâtre-Italien entre 1801 et 1831, M^{lle} Henriette Sontag (1806-1854) est celle pour laquelle les termes « sédu* » sont le plus souvent employés. Le palmarès des cinq chanteuses auxquelles ces termes sont le plus attribués est le suivant :

Cantatrice	Nombre d'occurrences
Sontag	44
Pasta	12
Malibran	10
Cinti	9
Mainvielle-Fodor	8

- 60 L'onde de choc du premier passage de Sontag à Paris (juin-août 1826) est visible sur le graphique n° 1 que nous avons montré plus haut : au cours de cette courte période, la fréquence de l'usage des termes « sédu* » augmente très nettement : alors que l'on observe dans le volume VI (1825-1826) une moyenne de 8,9 occurrences pour 100 pages, celle-ci passe à 17,2 en ne considérant que les mois de juin, juillet et août 1826 (22 occurrences pour 128 pages). Dans les *Nozze di Figaro*, elle est « une Rosine si séduisante, qu'on ne s'explique pas comment Almaviva-Bordogni peut rester si calme et si froid auprès d'elle⁵⁷. » Les remarques sur son physique se multiplient jusqu'à l'absurde – *Le Constitutionnel* allant jusqu'à en louer « les traits séduisants, les doigts mignons et le joli pied⁵⁸ » – et une fois de plus les journalistes doivent se défendre d'un jugement basé sur la plastique de l'interprète :

La réputation de galanterie dont jouissent les Français en Europe pourrait faire croire que M^{lle} Sontag doit une partie de ses triomphes au pouvoir d'un extérieur séduisant : mais cette idée ne saurait être adoptée sans restriction par ceux qui connaissent le public de nos théâtres⁵⁹.

- 61 Alors qu'elle quitte Paris au mois d'août 1826, son ombre continue de hanter les comptes rendus de presse. Elle laisse derrière elle le « peuple des *dilettanti* [qui] a été séduit par les charmes de [sa] voix et de [sa] figure⁶⁰ » ; un public conquis, amoureux.



fig. 5

Portrait d'Henriette Sontag par Paul Delaroche (1831).

- 62 Mais cette période de grâce n'a qu'un temps et avant même son retour au Théâtre-Italien (1828-1830), des rumeurs venues d'Allemagne s'attachent à briser le souvenir cristallisé de cette chanteuse :

L'enthousiasme des Berlinoises pour M^{lle} Sontag s'est bientôt ralenti [...]. Plusieurs lettres et journaux de Berlin s'accordent à ce sujet et parlent de deux autres chanteuses allemandes, auxquelles le public témoigne une préférence bien marquée, de sorte que M^{lle} Sontag ne se trouve plus qu'en troisième ligne. Cela n'a rien de surprenant : tout ce qui se fonde sur un charlatanisme de l'art peut séduire un instant, mais ne résiste pas à l'analyse et finit toujours par devenir monotone. M^{lle} Sontag a une voix très flexible ; elle fait des choses très hardies ; mais elle les place sans discernement et les répète jusqu'à satiété⁶¹.

- 63 Les prouesses vocales sont de nouveau assimilées à un « charlatanisme de l'art » et dès son retour au début de l'année 1828 Sontag essuie des critiques virulentes sur ses prestations à la salle Favart :

Le rôle d'Aménaide [dans *Tancredi* de Rossini] est celui où M^{lle} Sontag s'est placée le plus haut et comme cantatrice et comme comédienne ; non pas que j'admire sans restriction la manière dont elle a exécuté l'air d'entrée ; c'était toujours la même profusion d'ornements, plus remarquables par leur élégance que par leur goût, d'un effet séduisant dans un concert, mais anti-dramatique dans un *opera seria*⁶².

M^{lle} Sontag n'a rien à envier à personne pour le charme et la flexibilité de la voix ; mais cette flexibilité même est un piège tendu à la perfection de son talent ; elle peut beaucoup trop, puisqu'elle veut tout ce qu'elle peut. Pris isolément, chacun de ses traits est délicieux et séduit l'oreille ; mais le goût proteste contre la séduction ; il se plaint qu'un air de passion ne soit plus qu'un morceau de concert⁶³.

- 64 Chanteuse de démonstration, la place de cette cantatrice, pour certains commentateurs, n'est plus sur une scène d'opéra, mais sur celle du concert où la prouesse prime sur la

dramaturgie. Quelque chose s'est brisé dans son rapport au public ; la séduction ne fonctionne plus :

Comment cacher que sa voix a perdu quelque chose de sa fraîcheur et même de sa justesse, que ses traits ont paru moins séduisants, sa taille moins légère⁶⁴ ?

- 65 Le désamour pour Sontag s'explique également par l'arrivée au Théâtre-Italien de la fille du ténor Garcia : la Malibran chez qui Fétis trouve « la voix la plus belle, la plus tendue, la plus égale, la plus pure, l'intonation la plus parfaite, l'expression la plus vraie, le style le plus élevé et la plus grande richesse d'invention dans les fioritures⁶⁵. » Alors que sa place semble être prise dans le cœur du public, Sontag réussit un véritable tour de force au cours de l'année 1829. Sa compréhension du goût du public parisien et sa capacité à s'y adapter lui permettent de gagner une nouvelle fois les faveurs unanimes du public. En mars, le *Figaro* s'interroge sur cette transformation :

toute gracieuse, tout élégante, semblait-elle devoir renoncer aux brillants effets de sa voix mélodieuse et, ne cherchant plus la séduction dans la prodigieuse facilité de son organe, attendre à cette simplicité, à cette pureté de style qui, trop souvent, semblent lui répugner⁶⁶ ?

- 66 Et au début de l'année 1830, même ses plus fervents détracteurs doivent s'incliner :

Après avoir lutté sans succès pendant plusieurs années contre M^{lle} Cinti, il nous fallut continuer le combat, pour l'acquit de notre conscience, contre M^{lle} Sontag, quoique nous ne fussions pas loin quelquefois de céder à la séduction qu'elle exerçait sur l'oreille. Nous avons dû renoncer à la critiquer depuis une subite métamorphose qui s'est opérée en elle [...]⁶⁷.

- 67 Pour reprendre la main et s'installer dans la durée sur la scène du Théâtre-Italien, la séductrice a dû cesser de séduire et se ranger du côté de la « pureté » et de la « simplicité ». On ne peut s'empêcher de voir dans l'évolution de la réception de cette interprète une analogie du mariage.

Séductions de la musique : de l'oreille à l'imagination

[...] dans cet art, dont les plaisirs sont un peu physiques, on ne parvient à toucher l'âme qu'après avoir séduit l'oreille⁶⁸.

- 68 Les Français du début du XIX^e siècle sont bien placés pour savoir que « séduire l'oreille » peut mener à « l'âme » de l'auditeur : les chants patriotiques révolutionnaires – écrits sur des airs parfois empruntés aux productions lyriques contemporaines – ont permis à la République de véhiculer ses principaux messages politiques sur l'ensemble du territoire national⁶⁹. Derrière « le plus séduisant des arts » (expression que l'on rencontre à deux reprises dans notre corpus) peut se cacher un contenu capable d'ébranler un ordre établi. Si la politique n'est pas en cause dans les occurrences qui nous occupent – la censure théâtrale, combinée à celle des journaux, y veille –, la moralité du spectateur semble néanmoins en jeu :

Les plaisirs de l'esprit sont donc étrangers à ce spectacle ; il n'a aucun but moral, aucun effet utile, il ne peut qu'efféminer les âmes et la raison s'y révolterait à chaque instant si un art enchanteur ne vous y plaçait sous le charme décevant et irrésistible, si d'ingénieux séducteurs n'y faisaient contracter à notre oreille l'habitude et le besoin d'une inexprimable volupté.

Ces séducteurs sont les Anfossi, les Sarti, les Paisiello, les Cimarosa et quelques-uns de leurs jeunes élèves, quoique ces derniers suivent en général leurs maîtres d'un peu loin⁷⁰.

- 69 Un garde-fou protège cependant le Théâtre-Italien de ce type de subversion. En employant exclusivement l'italien face à un public qui ne maîtrise pas ou peu cette langue⁷¹, cette institution peut difficilement être attaquée sur le contenu de ses livrets.

Le Mariage secret est un ouvrage régulier et qui n'est pas dénué d'intérêt : certains détails, transportés dans notre langue, détruiraient, il est vrai, une partie du charme que Cimarosa a su également répandre sur tous les morceaux de ce chef d'œuvre, mais les Français, qui n'entendent que quelques mots italiens, ne s'en laissent que mieux séduire par la mélodie du compositeur⁷².

- 70 La barrière de la langue ne se contenterait pas, ainsi, de dédouaner les productions italiennes des risques qu'elles font prendre à la moralité de leurs spectateurs : elle accentuerait la « séduction » que la musique exerce sur eux. Affaiblie – car comprise difficilement –, la dramaturgie, socle de l'opéra de l'Ancien Régime, passe ici au deuxième plan. Nous pouvons ainsi suivre Andrea Fabiano quand il affirme :

L'opéra italien dépasse l'obstacle créé par son altérité grâce aussi aux nouvelles tendances de l'esthétique musicale qui, en donnant une légitimité d'expression autonome à la musique instrumentale, considèrent que dans l'opéra le rôle principal est joué par la musique et non par les paroles. C'est le tournant fondamental de la fin du siècle, dicté par les Chabanon et par les Quatremère de Quincy. Ainsi l'obstacle d'« intelligibilité » propre à l'esthétique de Corneille, Perrin et Rousseau est franchi ; la connaissance de la langue italienne n'est plus indispensable pour jouir complètement d'un spectacle d'opéra, de même que l'importance attachée à la régularité de l'intrigue s'amoindrit⁷³.

- 71 Plus encore que celle de la musique instrumentale, c'est l'évolution du concert qui semble le mieux préparer le public parisien à accepter un spectacle dont le premier point d'entrée serait la musique. Discrète sous l'Ancien Régime, cette forme d'événement musical a connu une nette accélération pendant la Révolution et fait partie, au début de la période qui nous occupe, de la vie musicale habituelle de la capitale (67 concerts sont donnés, par exemple, à Paris au cours de l'année 1803⁷⁴). Le Théâtre-Italien organise d'ailleurs des concerts presque chaque année (entre 3 et 17 par an de 1810 à 1831⁷⁵).

- 72 Composé en deux actes (les « parties »), le concert du début du XIX^e siècle propose un programme « éclectique⁷⁶ » autant pour ne pas être monotone et plaire au public que, peut-être, pour mimer le déroulement schématique d'un opéra : s'ouvrant par une symphonie ou une ouverture, il fait se succéder des airs, des duos, des chœurs et des pièces instrumentales. Si le rythme musical de la scène lyrique est conservé, la dramaturgie de l'ensemble a néanmoins disparu. À de rares exceptions près, les chanteurs au concert ne se présentent pas costumés et, s'il leur arrive de « jouer » l'air qu'ils interprètent, l'illusion théâtrale est parasitée par l'orchestre, présent derrière eux sur la scène. Le concert est le spectacle de l'exécution musicale, pas des passions humaines.

Le défaut d'idées précises sur le caractère et la situation du personnage fait sans doute que, dans un concert, l'on ne peut saisir toute l'expression de son chant ; mais il en résulte non moins évidemment que ce chant, ainsi isolé de toute base, de tout accessoire, peut séduire l'oreille du juge, tandis qu'à la scène il le rejetterait comme insignifiant et vague, quelquefois même inconvenant⁷⁷.

- 73 Des fragments isolés d'opéra trouvent ainsi une seconde tribune d'expression. Certains même, comme l'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul, deviennent des succès incontestables alors que l'œuvre dont ils sont tirés n'a aucune renommée (le *Jeune Henri* tombe dès sa première représentation en 1797⁷⁸). Le concert est, enfin, pour un artiste, un lieu privilégié de promotion. Au cours du ou des numéros du programme dont il se charge, il se doit de démontrer tout son savoir-faire et, pour cela, il choisira les passages les plus

« séduisants » possible⁷⁹. Comment ne pas voir ainsi l'influence du concert quand, sans raison dramatique aucune, un opéra donné au Théâtre-Italien est interrompu par un fragment tiré d'une autre œuvre :

Les morceaux qui procurent le plus d'agrément à *La Donna del lago* et qui excitent des applaudissements unanimes sont ceux précisément qui n'appartiennent pas à cet opéra. Ainsi *Bianca e Faliero*, en prêtant son appui au drame écossais, lui rend l'existence. Un duo délicieux, exécuté avec autant de charme et d'éclat que de verve musicale, un quatuor peu dramatique sans doute et jeté au travers du second acte, sans aucune espèce de raison, mais fort beau sous le rapport de l'invention des motifs, de l'emploi des voix et des instruments, enlèvent tous les suffrages. Toutes les séductions de la musique semblent être réunies dans ces deux morceaux de *Bianca e Faliero*⁸⁰.

- 74 Dramaturgie contre musique : si, rétrospectivement, nous savons que ce match tourne à l'avantage du second adversaire dans la première partie du XIX^e siècle, l'observation des termes « sédu* » nous montre que le combat se prolonge sur l'ensemble de la période considérée. À ce débat se superpose celui sur la « légèreté » de la musique italienne opposée au sérieux de l'opéra français ou au « génie » allemand. En 1804, le *Journal de Paris* trouve ainsi que :

En général, la musique de Guglielmi n'a pas une très grande expression ; les connaisseurs disent même qu'elle manque de corps (ils savent sans doute ce que cela signifie) ; mais, en revanche, elle a une légèreté et une élégance très séduisantes ; l'ouverture [de la *Serva innamorata*] surtout est délicieuse⁸¹.

- 75 Ces remarques entrent en écho avec l'analyse des *Annonces, Affiches et Avis divers* qui considèrent, en 1802, que la musique de Paisiello est « charmante ; c'est une grâce, une finesse, un esprit qui séduisent et enchantent⁸² » ; ou avec celle du *Publiciste*, en 1803, regrettant que Paer ait « trouvé beaucoup plus commode de séduire les oreilles par le doux que d'être naturel, vif et expressif⁸³. » Comme pour juger les interprètes, la séduction vient qualifier des musiques dont la beauté immédiate inspire la méfiance. Le règne de Rossini sur le Théâtre-Italien (1819-1831⁸⁴) ne fait qu'accentuer cette tendance :

J'ai entendu à côté de moi un mot qui me semble d'une exacte justesse. Un amateur disait : « Mozart est sublime ! Cimarosa est délicieux ! Rossini est séduisant ! » Ce mot venait à propos du *Barbier de Séville*⁸⁵.

On a tout dit sur la musique du *Turc en Italie* ; décriée par les uns, admirée par les autres, elle ne continue pas moins de charmer les oreilles ; moins énergique et moins fière que celle de Mozart, elle a quelque chose de séduisant peut-être : c'est une véritable coquette ; elle fait tourner la tête à tout le monde ; mais tout le monde s'en méfie et semble se tenir en garde contre ses séductions⁸⁶.

Les vrais partisans de l'art musical souffrent à voir se corrompre les goûts de la musique en France au moyen d'une composition brillante et qui pétille en plus d'un endroit d'idées de mélodies pleines de verve et d'esprit. Mais, au fond, il y a mauvais goût, contre-sens, fausse harmonie, et cet alliage est tout juste ce qu'il faut pour séduire la masse des auditeurs, qui jouit des sensations musicales sans les analyser, prend le bon comme le mauvais et, se façonnant insensiblement à ce dangereux mélange de beautés, souvent réelles, mais plus souvent factices, perd le souvenir du beau, adopte le beau de convention et s'immisce, sans s'en douter, aux causes essentielles de la décadence de l'art musical. Tel est l'effet que produit l'opéra de *Sémiramide*⁸⁷.

- 76 Plébiscité par le public parisien, Rossini est pris en grippe par un certain nombre de rédacteurs qui lui opposent très régulièrement la figure de Mozart. En 1821, les *Tablettes universelles* jugent, par exemple, que Mozart « élève l'âme et agrandit la pensée », alors que Rossini « séduit, entraîne, électrise : il est à la mode enfin⁸⁸. » Cette canonisation de

Mozart – qui a pour lui, à l'époque qui nous intéresse, d'être mort et de n'avoir aucune fonction au Théâtre-Italien (à l'inverse de Rossini, chargé de la direction musicale de l'institution à partir de 1824) – peut surprendre au regard des passages de notre corpus rédigés avant que Paris ne soit atteint de rossinomanie :

Tout tendait à dégrader l'art, en le réduisant, comme on le fait depuis fort longtemps, à la seule fonction de flatter les sens sans rien dire à l'âme ; et nos compositions les plus vantées aujourd'hui n'offrent plus à l'oreille dédaigneuse et blasée que des sons agréablement combinés, dont le plus grand mérite est dans l'organe du chanteur et de la cantatrice.

Si Mozart était né avec le véritable esprit de son art, il se fût opposé à cette révolution humiliante et destructive qui ne pouvait être favorable qu'à la médiocrité en corrompant le goût des auditeurs par des nouveautés séduisantes et dangereuses ; il aimait mieux profiter lui-même de la révolution et fonder sa gloire sur la corruption du siècle⁸⁹.

Nous nous bornerons seulement à répéter l'opinion que nous avons déjà émise plusieurs fois : Mozart est (après Haydn) le premier de tous les grands compositeurs ; mais les richesses de son école sont autant de pièges séducteurs pour quiconque voudra l'imiter sans avoir son génie. Paris fourmille aujourd'hui de jeunes harmonistes qui veulent *écrire du Mozart* : ils font beaucoup de bruit dans l'orchestre et ne produisent sur la scène qu'un effet froid et stérile qui n'exprime jamais l'action dramatique indiquée par le poème⁹⁰.

- 77 Et si *Don Giovanni* gagne les faveurs de la *Gazette de France* en 1813, ce n'est pas parce que « les connaisseurs » ont été d'abord « séduits par le charme irrésistible des parties [musicales] de ce chef d'œuvre qui se recommande par l'esprit et la grâce » :

ce ne fut qu'après s'être plus familiarisés avec la partie dramatique et savante, qu'ils se sentirent en état de suivre dans tous ses développements le génie aussi audacieux que profond qui semble s'être fait un jeu de réunir dans le même cadre tous les genres connus, depuis la pastorale jusqu'à la tragédie lyrique, et la musique sacrée⁹¹.

- 78 Après avoir été la cible d'une presse que l'on qualifiera de réactionnaire, Mozart devient, quelques années plus tard, la référence classique que l'on oppose à la musique de Rossini.
- 79 Séduisante pour ses admirateurs, séductrice pour ses détracteurs⁹², cette dernière tient une place essentielle dans notre corpus : sur les 106 occurrences des termes « sédu* » concernant la musique, 55 (52 %⁹³) qualifient les productions ou le style du maestro (contre seulement 9 pour Mozart, par exemple). L'ambiguïté de ces termes permet à la fois de désigner une esthétique cohérente (le « rossinisme ») et de sous-entendre les risques que celle-ci fait courir à l'art musical. Leur utilisation est ainsi dans une querelle plus vaste : celle qui oppose les premiers romantiques français à l'ordre ancien. Stendhal – en 1824 – ayant reconnu dans Rossini la personnalité européenne la plus importante « depuis la mort de Napoléon⁹⁴ » le parallélisme entre le développement du romantisme français (sinon musical, au moins littéraire) et le succès de ce compositeur semble évident. Signalons également, avec Emmanuel Reibel, que le terme « romantique » est – dans la France des années 1820 – principalement utilisé en musique pour désigner les œuvres de Rossini⁹⁵. Le premier point d'intersection entre ces deux mouvements esthétiques est sans doute le sentiment de liberté qui se dégage des productions rossiniennes et à laquelle la génération de Stendhal aspire en cette fin de Restauration. Le second, esthétique, peut être trouvé sous la plume du rédacteur de *La Réunion de l'Opinion, la Nouveauté et l'Écho* à propos de l'échec de *Tebaldo ed Isolina* (F. Morlacchi/G. Rossi) :

On n'y admire pas ce luxe de motifs heureux, cette coquetterie d'instruments qui caractérisent Rossini et son école. Le maître de chapelle de Dresde a beau être né en

Italie, on voit que par ses habitudes il appartient à l'école allemande. L'expression dramatique est sa grande étude. Ses chants ont de la couleur ; ses récitatifs mêmes sont pleins d'énergie ; mais à présent, dans tous les arts, et surtout en musique, satisfaire la raison n'est pas tout à fait le principal : il faut d'abord séduire l'imagination⁹⁶.

- 80 « Séduction de l'imagination » : la formule est abstraite, mais semble synthétiser les points de convergence entre l'école rossinienne et le premier romantisme français. Opposée à la « satisfaction de la raison », elle fait de Rossini un pourfendeur du classicisme, à la tête d'une armée marchant vers la modernité. Elle porte également en elle le pouvoir mélodique évocateur du compositeur : une luxuriance qui offre à l'auditeur la possibilité de voyager au-delà du cadre dramatique, au gré de sa sensibilité.

Conclusion

- 81 La réception de l'*opera buffa* à Paris de 1801 à 1831 est parsemée de termes relatifs à la séduction : du livret des œuvres à la musique qui les soutient (ou les surpasse) en passant par les interprètes chargés de rendre l'une et l'autre de ses composantes au public. Les séductions de ces spectacles ne peuvent pas être réduites à ces trois aspects : la qualité de l'orchestre, les décors, les costumes, l'arrangement de la salle, la composition sociale du public ou la politique de programmation sont autant d'aspects que nous devons néanmoins laisser ici de côté, faute de présence suffisante dans notre corpus. Constatons néanmoins que le Théâtre-Italien gagne, au cours de la Restauration une réputation d'institution séduisante qui renvoie à l'ensemble de ces paramètres. En plein cœur de la période au cours de laquelle il est administré par l'Académie royale de musique (1819-1827), et alors que son existence est menacée par cette dernière, le journal *Le Corsaire* personnalise le Théâtre-Italien en lui donnant les traits d'une Cendrillon persécutée par sa marâtre :

L'administration de l'Opéra ne ressemble pas trop mal à une veuve qui a une fille et qui convole en secondes noces pour assurer un protecteur à cet enfant ; mais le nouvel époux est aussi père d'une fille ; il veut également lui procurer un appui. Par malheur cette fille est jolie ; le son de sa voix est enchanteur ; l'autre est laide et criarde ; la mère est là et de suite elle a vu à laquelle des deux s'adresseront les adorateurs. Ce qu'elle a prévu arrive ; la voilà marâtre. Ah ! Tu es jolie : végétè donc et sois malheureuse. Elle retourne à sa fille chérie, la caresse, la console ; je te ferai si brillante, lui dit-elle, que tu séduiras tous les yeux, oui, tous les yeux ; elle ne s'était pas trompée, mais tous les cœurs sont pour la cadette. Que faire alors ? La dame prend feu et déclare à son époux qu'elle ne saurait vivre avec une péronnelle qui enlève à sa fille tous les plus riches partis ; l'autre est faible : c'est un mari, il cède.

La cause des Italiens est à peu près désespérée, si le ministère de la Maison du roi n'interpose son autorité toute puissante dans cette affaire⁹⁷.

- 82 L'administration de l'Opéra et la Maison du roi endossent les rôles des parents d'une Académie royale de musique (« laide et criarde ») et d'un Théâtre-Italien, féminisé, « jolie » et dont le « son de la voix est enchanteur ». Le rapport entre cette présentation de l'administration lyrique parisienne et le succès de la *Cenerentola* de Rossini (jouée pour la première fois à Paris le 8 juin 1822 et dont la vingt-cinquième représentation a lieu quatre jours après la rédaction de l'article cité) est transparent. L'identité même de cette institution se construit autour du thème de la séduction, décalque de la légèreté des intrigues qu'elle propose : théâtre du badinage amoureux souvent jugé moralement

suspect par les commentateurs (à l'exception de la période de direction artistique de Paer où la séduction apparaît comme un affront au patriarcat et une menace à la sérénité familiale).

- 83 L'usage des termes « sédu* » est suffisamment rare pour que l'on considère celui-ci comme n'étant pas le reflet d'une théorie esthétique explicite. Il témoigne, en revanche, d'une façon particulière de percevoir les productions italiennes. Alors qu'il les renvoie d'abord à leur exotisme et à leur altérité face aux productions françaises, cet usage se transforme peu à peu au cours de la période pour désigner – sous forme de reproche ou d'encouragement – un spectacle lyrique tendant à se libérer des contraintes dramatiques classiques et établir ainsi un rapport direct avec le public, sans la médiation de l'intrigue.

NOTES

1. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien de Paris. 1801-1831*, 8 volumes, Lyon-Venise, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, collection Perpetuum mobile, 2008.
2. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien, op. cit.*, vol. I, p. 3.
3. MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France, des Lumières au romantisme : 1789-1830*, Paris, Flammarion, collection Harmoniques, 1986.
4. Voir MICHEL, Jean-Christophe, « Sites de musicologie : d'une recherche en plein-texte (theatre-italien.fr) à une base de données de faits et de savoirs (rpcf.fr) » in *Le Répertoire des programmes de concert en France*, sessions du congrès international annuel de l'Association internationale des bibliothèques musicales (Amsterdam, 9 juillet 2009) animées par William Weber, Patrick Taïeb, Hervé Lacombe, Etienne Jardin, Jean-Christophe Michel, Joann Élar et Yannick Simon, Bulletin de l'AIBM Groupe français, n° 17, décembre 2009, p. 70-78. En ligne : <http://www.rpcf-projet.fr/archives/573> (consulté le 5 mai 2011).
5. Le signe « * » est utilisé dans ce type de moteur de recherche pour trouver l'ensemble des mots qui commencent par la suite de lettres qui le précède.
6. Très utile pour s'orienter dans l'ouvrage, la consultation du site internet ne peut pas se substituer à la lecture de celui-ci. Les occurrences étant présentées dans un contexte restreint (précédées et suivies de quatre ou cinq mots) il nous a fallu rechercher chacune d'entre elles dans les volumes pour en saisir le sens exact.
7. WILD, Nicole « Théâtre-Italien », in FAUQUET, Joël-Marie (ed.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1207.
8. Ibid.
9. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien, op. cit.*, vol. I, p. 10-13.
10. Cette présentation place les réponses dans leur contexte immédiat, renvoie au numéro de volume et de page où nous pouvons les retrouver, indique la date de l'article dont elles sont issues et le type de ceux-ci (« Compte-rendu » ou « Échos et nouvelles » pour les occurrences qui nous intéressent ici), mais ne mentionne pas le nom du journal dont ces extraits sont tirés (ou même le numéro de référence de celui-ci).
11. PELTA, Corinne, « La presse libérale sous la Restauration », in VAILLANT, Alain et THÉRENTY, Marie-Ève (ed.), *1836, l'an 1 de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse, d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001, p. 298.

12. Voir JARDIN, Etienne, « Le concert dans la presse parisienne – RPCF Paris 1794-1815 », in *Le Répertoire des programmes de concert en France*, sessions du congrès international annuel de l'Association internationale des bibliothèques musicales (Amsterdam, 9 juillet 2009) animées par William Weber, Patrick Taïeb, Hervé Lacombe, Etienne Jardin, Jean-Christophe Michel, Joann Élard et Yannick Simon, Bulletin de l'AIBM Groupe français, n° 17, décembre 2009, p. 65-69. En ligne : <http://www.rpcf-projet.fr/archives/554> (consulté le 15 mai 2011).
13. VAILLANT, Alain et THÉRENTY, Marie-Ève (ed.), 1836, *l'an 1 de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse, d'Émile de Girardin*, op. cit.
14. REIBEL, Emmanuel, « La question du jugement dans la critique musicale. Propositions méthodologiques », in GOUIFFÈS, Anne-Marie et REIBEL, Emmanuel (ed.), *Esthétique de la réception musicale : Acte de la 2e rencontre interartistique du 22 mars 2005*, Paris, Observatoire musical français, 2007, p. 19-28.
15. Notamment deux articles en cours de publication : REIBEL, Emmanuel, « Pour une généalogie lexicale du romantisme musical en France : quelques strates terminologiques autour de 1830. » et REIBEL, Emmanuel, « Comment la musique est devenue “fantastique” : la naissance d'une catégorie esthétique en France autour de 1830. » in DRATWICKI, Alexandre et TERRIER, Agnès (ed.), *Le Surnaturel sur la scène lyrique : du merveilleux au fantastique romantique*, Lyon-Venise, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, collection Les colloques de l'Opéra Comique, à paraître. Nous tenons à remercier Emmanuel Reibel de nous avoir permis de prendre connaissance de ces travaux.
16. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 2.
17. Le premier contenant l'introduction, les tables et indexes.
18. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 51.
19. Voir infra, « Les personnages ».
20. *Journal des débats*, 10 septembre 1822, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. V, p. 144.
21. Le journaliste fait ici référence à un mode de sanction du public dans la première partie du XIX^e siècle qui, au lieu de montrer sa désapprobation en sifflant les artistes, faisait taire les applaudissements par des « chuts » appuyés.
22. *Gazette de France*, 29 mai 1827, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 148.
23. *Journal du commerce*, 19 juillet 1821, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 636.
24. *L'Opinion du parterre*, 31 décembre 1809, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 127.
25. BERLIOZ, Hector, *Correspondance*, vol. I, éditée par P. Citron, Paris, Flammarion, 1972, p. 247.
26. DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette, *Séduction et société. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 8.
27. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 2.
28. *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 16 juillet 1802, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 150.
29. BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (ed.), *Histoire de l'opéra italien*. Deuxième partie, vol. IV, Le Système de production et ses implications professionnelles, traduit de l'italien par Bernadette DELCOMMINETTE, Liège, Mardaga, 1992, p. 379-380.
30. Cette œuvre de Luigi Mosca semble avoir été, par erreur, attribuée à son frère, Guiseppe dans le *Théâtre-Italien* (vol. I, p. 105).
31. *Le Publiciste*, 5 mai 1802, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 124.
32. *Journal de l'Empire*, 15 juillet 1813, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 452.
33. *Ibid.*

34. Opéra créé en 1808 et présentée au Théâtre-Italien à partir du 1^{er} février 1817 (82 représentations jusqu'en 1831).
35. Opéra créé en 1821 et présenté au Théâtre-Italien à partir du 15 octobre 1829 (11 représentations jusqu'en 1831).
36. *Journal des débats*, 21 octobre 1829, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VIII, p. 201.
37. *Le Constitutionnel, Journal politique et littéraire*, 5 avril 1816, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 651.
38. Voir à ce propos la réception de *Così fan tutte* analysée par Lydia Flem dans l'article « Opéra : délices de l'oreille, voix de la séduction », in DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette, *Séduction et société. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 335-346.
39. *Le Publiciste*, 4 février 1809, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 29.
40. *Gazette de France*, 14 octobre 1811, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 295.
41. *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 8 mars 1821, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 564.
42. En cela, façonnant l'intrigue à son gré, ce personnage devient une métaphore parfaite du travail des auteurs de livrets.
43. *Le Courrier français*, 22 octobre 1821, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 716.
44. *Journal des débats*, 12 décembre 1828, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 641.
45. *La Quotidienne*, 5 mars 1828, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 399.
46. *Journal de Paris*, 15 août 1816, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 711.
47. *Courrier des spectacles*, 2 décembre 1820, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 510.
48. *Gazette de France*, 1^{er} octobre 1823, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. V, p. 377.
49. *La Pandore*, 23 février 1824, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. V, p. 505.
50. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 30.
51. *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 28 avril 1822, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. V, p. 83.
52. *Journal du soir, de politique et de littérature des frères Chaigneau*, 20 mars 1802, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 106.
53. *Affiches, Annonces et Avis divers ou Journal général de France*, 12 juin 1801, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 32.
54. *Journal des débats*, 30 janvier 1829, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VIII, p. 38.
55. *Gazette de France*, 11 mars 1813, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 413.
56. *L'Aristarque français*, 29 novembre 1826, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 724.
57. *Le Constitutionnel*, 19 juin 1826, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 521.
58. *Le Constitutionnel*, 31 juillet 1826, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 580.
59. *L'Étoile, Journal du soir*, 24 juillet 1826, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 571.
60. *Journal des débats*, 10 août 1826, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 601.
61. *L'Aristarque français*, 19 décembre 1826, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 738.

62. *La Réunion de l'Opinion, la Nouveauté et l'Écho*, 23 février 1828, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 386.
63. *Le Miroir, non politique*, 4 septembre 1828, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 565.
64. *Le Courrier français*, 11 septembre 1828, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 572.
65. *Revue musicale publiée par M. Fétis*, 1828, t. IV, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 616.
66. *Le Figaro*, 25 mars 1829, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VIII, p. 84.
67. *La Quotidienne*, 5 février 1830, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VIII, p. 347.
68. *Journal de Paris*, 7 avril 1825, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VI, p. 85.
69. Voir notamment MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, op. cit., p. 86.
70. *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 11 septembre 1805, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 423.
71. Preuve en est l'édition des traductions des livrets, vendues à l'entrée du théâtre chaque soir (Voir MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 20).
72. *Gazette de France*, 4 décembre 1808, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 645.
73. FABIANO, Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1705-1815) : Héros et Héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, collection Sciences de la musique – série Études, p. 211.
74. Cette donnée est tirée d'un ouvrage en cours de réalisation sur les concerts parisiens sous la Révolution et l'Empire.
75. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 131-134.
76. Voir notamment William WEBER, « Les programmes de concerts, de Bordeaux à Boston », in GRIBENSKI, Jean, MOREL-BOROTRA, Natalie et TAÏEB, Patrick (ed.), *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783-1793*, Rouen, PURH, 2005, p. 175-193. Version anglaise en ligne : <http://www.rpcf-projet.fr/archives/338> (consulté le 15 mai 2011).
77. *Gazette de France*, 13 juillet 1812, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 369.
78. TAÏEB, Patrick. « La Chasse du Jeune Henri (Méhul, 1797). Une analyse historique », *Revue de musicologie*, Vol. 83, N° 2 (1997), p. 205-246.
79. DRATWICKI, Alexandre, *Un nouveau commerce de la virtuosité : émancipation et métamorphose de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780-1830)*, Lyon, Symétrie, collection Musicologie, 2006.
80. *Journal des débats*, 6 octobre 1824, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. V, p. 670.
81. *Journal de Paris*, 25 septembre 1804, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 347.
82. *Affiches, Annonces et Avis divers ou Journal général de France*, 18 janvier 1802, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 85.
83. *Le Publiciste*, 27 juin 1803, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. II, p. 226.
84. MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. I, p. 55.
85. *Courrier des spectacles*, 25 novembre 1820, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 504.
86. *Courrier des spectacles*, 6 juillet 1821, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 629.
87. *Le Courrier des théâtres, littérature, beaux-arts, sciences*, 7 mars 1827, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 65.
88. *Tablettes universelles*, 1821, p. 107, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. IV, p. 645.
89. *Journal de l'Empire*, 6 février 1809, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 30.

90. *Les Tablettes de Polymnie*, 5 novembre 1810, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 189.
91. *Gazette de France*, 15 mars 1813, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. III, p. 414.
92. Sur les débats entourant la réception de Rossini en France sous la Restauration, voir : MONGRÉDIEN, Jean, « À propos de Rossini : une polémique Stendhal-Berton », in RAUGEI, Anna Maria et COEN, Daniela Boccassini (ed.), *Stendhal e Milano: atti del 14o congresso internazionale Stendhaliano*, Milan, 1980, Firenze, Olschki, 1982, p. 673-693 ; TAÏEB, Patrick, « De la composition du Délire (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821). Une étude des conceptions esthétiques de Henri Montan Berton », in *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, p. 67-107 ; et BARA, Olivier, « Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration », in *Chroniques italiennes*, numéro 77/78, 2006, p. 107-125, en ligne : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/77-78/Bara.pdf> (consulté le 15 mai 2011).
93. Cette proportion peut néanmoins être tempérée par le fait que les œuvres de Rossini n'apparaissent au Théâtre-Italien qu'à partir de 1817 (avec *L'Italiana in Algeri*), date à partir de laquelle les occurrences sont plus fréquentes (voir le graphique n° 1).
94. STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, A. Boulland, 1824, p. 1.
95. Voir REIBEL, Emmanuel, « Pour une généalogie lexicale du romantisme musical en France : quelques strates terminologiques autour de 1830. », loc. cit.
96. *La Réunion de l'Opinion, la Nouveauté et l'Écho*, 24 septembre 1827, MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. VII, p. 258.
97. *Le Corsaire*, 9 décembre 1823, in MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien*, op. cit., vol. V, p. 443.

RÉSUMÉS

L'ouvrage dirigé par Jean Mongrédien – *Le Théâtre-Italien de Paris. 1801-1831* – et le site internet qui l'accompagne permettent de mener des recherches sur les mots utilisés dans les périodiques du début du XIX^e siècle pour rendre compte de l'activité de cette institution lyrique parisienne. Une recherche « sédu* » donne pour résultats 424 occurrences de mots commençant par ces quatre lettres (séducteur, séductrice, séduire, séduite, séduisant...). On s'intéressera à l'usage global qui est fait de ces termes dans le corpus réuni par Jean Mongrédien (fréquence, définition des termes et des objets qu'ils qualifient) avant d'aborder trois thèmes majeurs qui apparaissent au cours de leur analyse : la place de la séduction dans les livrets des œuvres jouées au Théâtre-Italien ; la séduction des interprètes ; et celle opérée par la musique.

The volume edited by Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris. 1801-1831*, and the website which accompanies it, make it possible to search for words used in periodicals which recounted the goings-on of this theater in the early 19th century. A search for "sedu*" results in 424 hits of words beginning with these four letters (seducer, seduce, seduced, seductive...). The present article looks at the overall use of these terms in the body of work collected by Jean Mongrédien (their frequency, definition of the terms and the objects they qualify), followed by an investigation of three major themes that emerge from this analysis: seduction's role in the printed programs of the works played at the Théâtre-Italien, the musicians' seduction, and that of the music.

INDEX

Mots-clés : prima donna, opéra, Henriette Sontag, Rossini, Théâtre-Italien de Paris

Keywords : prima donna, opera, Henriette Sontag, Rossini, Théâtre-Italien de Paris

AUTEUR

ÉTIENNE JARDIN

Docteur en Histoire de l'EHESS, Etienne Jardin est le coordinateur scientifique des livres et colloques du Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française (Venise). Il a soutenu une thèse sur les conservatoires de musique (Le conservatoire et la ville. L'exemple des écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Etienne au XIX^e siècle, sld de Michael Werner, 2006) et effectue des recherches sur la vie musicale en France aux XVIII^e et XIX^e siècles (enseignement, concerts et art lyrique). Membre du groupe de recherche R.P.C.F. (Répertoire des programmes de concert en France), il est également chargé de cours à l'université de Rouen.