

« *Mil sept cent vingt-cinq à Venise* »,
une traduction abrégée du Teatro alla moda
de Benedetto Marcello par Philarète Chasles

Présenté par François LÉVY

INTRODUCTION

En 1720 paraissait à Venise un petit traité satirique anonyme consacré à l'opéra intitulé *Il Teatro alla moda*¹. Son succès fut immédiat et durable, comme le prouvent les nombreuses réimpressions parues au cours du XVIII^e siècle et les innombrables citations dont il fit l'objet. La satire était particulièrement drôle et visait le monde de l'opéra dans son ensemble : chanteurs, librettistes, compositeurs, impresarios, décorateurs, instrumentistes, sans oublier les mères, les protecteurs des cantatrices et le public. L'auteur avait été rapidement découvert : il s'agissait du compositeur Benedetto Marcello, troisième fils d'une famille patricienne et frère d'Alessandro Marcello, compositeur de musique de chambre. C'est surtout pour ses *Psaumes*, publiés entre 1724 et 1726 que Benedetto Marcello se rendit célèbre² mais son talent d'écrivain avait été immédiatement salué, y compris par certains librettistes qu'il ridiculisait. Apostolo Zeno fut ainsi l'un des premiers à goûter la justesse de son traité qu'il jugeait à la fois

¹ *Il Teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre, e eseguire l'Opere italiane in musica all'uso moderno*, [s. l.], [s. d.].

² Ces psaumes sont inclus dans Benedetto Marcello, *L'Estro poetico-armonico*, Venezia, [s. n.], 1724-1726, 8 vol.

« sage » et « spirituel³ ». Quelques années plus tard un autre librettiste, Francesco Algarotti, s'en inspirera directement pour mener à bien sa réforme de l'opéra italien. Comme le note Renato di Benedetto, Marcello fut élevé à partir des années 1760 « au rang de défenseur idéal et de gardien de la *pureté* de la musique italienne⁴ », et cette réputation perdura jusqu'au XIX^e siècle. Sortie de son contexte vénitien d'origine, la satire avait conservé toute sa pertinence et son actualité, en dépit de l'émancipation européenne de l'opéra italien. L'expression « théâtre à la mode » pour désigner l'opéra était d'ailleurs courante et souvent employée, notamment par Voltaire au chapitre XXIV de *Candide*⁵. Mais curieusement, si l'ouvrage était bien connu des *dilettanti*, il ne fit l'objet d'aucune traduction – dans aucune langue – avant celle que nous présentons ici. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une traduction, mais plutôt d'une réduction en français de l'œuvre d'origine.

Le contexte de la publication de ce texte dans deux numéros successifs de la *Revue musicale* (les 3 et 10 janvier 1839) est celui de l'émergence, depuis le début des années 1830, d'une conscience historique dans le domaine de la musique en général, et de l'opéra en particulier⁶. Les concerts historiques organisés par François-Joseph Fétis à partir de 1832 au Conservatoire de Paris, précédés de discours explicatifs, ont attiré l'attention du public sur l'opéra du siècle précédent et donné lieu à de nombreux articles sur les compositeurs du XVIII^e siècle. Benedetto Marcello apparaît dès lors comme l'un des génies oubliés de la musique religieuse du passé, et Berlioz consacre à ses *Psaumes* un article conséquent et extrêmement élogieux dans le *Journal des Débats* le 4 août 1837⁷. Philarète Chasles, qui contribue occasionnellement à la *Revue musicale*, saisit opportunément l'occasion de rappeler aux lecteurs de la revue l'existence du traité satirique, qu'il lui est cependant impossible de traduire intégralement. Il choisit donc d'en proposer une synthèse très fidèle au plan de l'ouvrage

³ Lettre d'Apostolo Zeno à Andrea Cornaro du 11 janvier 1721, citée par Marco Bizzarini, « Lo spiritoso pamphlet di un conservatore progressista », dans Benedetto Marcello, *Il Teatro alla moda*, Treviso, Diastema, 2015, p. 91.

⁴ Renato di Benedetto, « Poétiques et polémiques », *Histoire de l'opéra italien*, traduction de Christian Pirlet, Liège, Mardaga, 1995, vol. 6 (*Théories, techniques, images et fantasmes*), p. 52.

⁵ Arrivé à Venise, *Candide* tombe dans une « mélancolie noire » et ne prend « aucune part à l'opéra *alla moda* ni aux autres divertissements du carnaval ».

⁶ Voir sur ce point Sophie-Anne Leterrier, *Le Mélomane et l'Historien*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁷ Hector Berlioz, « Psaumes de Benedetto Marcello », *Le Journal des Débats*, 4 août 1837, p. 1.

original, dans laquelle il traduit en les abrégant les passages les plus célèbres et les plus comiques. Tirant parti des contraintes imposées par le format de la revue, il débarrasse partiellement le texte des passages et des références qui le relient trop clairement au contexte vénitien des années 1720, et assortit sa traduction de commentaires, d'adresses au lecteur ayant essentiellement pour fonction de souligner l'universalité et l'actualité de la satire. « Tout est vrai dans cette satire, tantôt d'une vérité locale, tantôt d'une vérité qui dure encore », écrit-il dans l'introduction du premier article, associant Marcello à la figure du génie en lutte contre l'art routinier et le mauvais goût du public, entretenu par le fonctionnement mercantile de l'entreprise théâtrale. L'exhumation du passé a ainsi pour vertu d'éclairer le présent, et Chasles insiste sur l'impossibilité de lire l'ouvrage « sans voir passer devant soi les fantômes de mille ridicules éteints et sans sourire à la pensée de mille ridicules vivants ».

La perspective à la fois historique et comparatiste adoptée par Philarète Chasles est parfaitement conforme à sa conception du rôle de la critique. Connu pour ses travaux sur la littérature étrangère, et notamment anglaise, il développe une approche transculturelle et européenne, considérant les écrivains et les artistes comme des « propagateurs de la civilisation universelle et particulière⁸ ». Pour Chasles, le rôle du critique est de souligner la façon dont les grandes œuvres sont à la fois inscrites dans le contexte de leur création et capables de s'en extraire pour exercer une influence durable sur d'autres nations. Dans la préface de ses *Études sur l'Antiquité* publiées en 1847, il affirmera avoir toujours accordé une importance primordiale à « l'échange des sensations intellectuelles entre toutes les nations d'Europe » et à la façon dont « chaque membre du corps européen a subi l'action des autres et les a dominés à son tour⁹ ». Cette approche foncièrement européenne et transculturelle est très fortement soulignée par Chasles à la fin de son deuxième article sur le traité de Marcello. L'intérêt du texte tient à son inscription toujours actuelle dans le champ culturel, tant il saisit sur le vif et dans le détail les travers d'une forme de spectacle hybride qui s'est émancipée du cadre vénitien des théâtres mercenaires pour effacer les frontières et conquérir l'Europe. De fait, entre 1760 et 1830, le traité de Marcello a exercé une influence manifeste sur le monde de l'opéra.

⁸ Philarète Chasles, *Études sur l'Antiquité*, Paris, Amyot, 1847, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

Généralement associé aux textes des premiers réformateurs arcadiens que furent Lodovico Antonio Muratori¹⁰ ou Pier Jacopo Martello¹¹, *Il Teatro alla moda* raille par antiphrase un certain nombre de travers propres à l'opéra vénitien de la fin du XVI^e et des premières années du XVII^e siècle. Il s'agit notamment de l'in vraisemblance des livrets, de la déconnexion entre le texte de l'*aria* et l'intrigue, de l'ignorance des poètes et des clichés dont leurs livrets sont chargés, de la soumission du librettiste à tous les autres corps de métier et des caprices du castrat, du ténor ou de la cantatrice. Cet ancrage dans l'époque est d'ailleurs souligné par l'énigmatique illustration proposée sur le frontispice de l'édition originale, une péotte¹² voguant sur la lagune avec trois personnages, un ange violoniste à l'arrière, un gondolier au centre et un ours à l'avant, posant le pied sur un tas de marchandises. Cette gravure en forme d'énigme représentait des personnalités importantes du théâtre vénitien des années 1720. À ce jeu, les contemporains ont rapidement reconnu les figures d'Antonio Vivaldi (l'ange), du Signor Modotto, impresario du Teatro Sant'Angelo (le rameur) et de Giovanni Orsatti, l'impresario du San Moisè, concurrent du Sant'Angelo¹³. La péotte représente quant à elle l'entreprise théâtrale dont les profits sont symbolisés par les sacs de marchandises. L'énigme visuelle est redoublée par la mention de l'imprimeur qui présente en capitales une série de noms qui sont des allusions directes à des personnages contemporains : ALDIVIVA est ainsi l'anagramme de Vivaldi, PORTA est une référence au compositeur Giovanni Porta, maître de chœur à l'Ospedale della Pietà, tandis que STRADA et CORALLO renvoient à deux cantatrices en vue¹⁴. Ignorant ces références, Chasles ne perçoit pas les allusions et ne voit dans l'animal qu'un clin d'œil aux ballets d'ours qui avaient été représentés dans certains opéras. Dès les années 1760, cet ancrage contemporain s'est considérablement estompé.

¹⁰ Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, 2 vol. Ce traité aborde tous les champs de la littérature contemporaine, et notamment l'opéra qui exerce à ses yeux un pouvoir d'attraction dangereux et occupe la place qui devait revenir à la tragédie sans musique.

¹¹ Pier Jacopo Martello, *L'impostore, dialogo di Pier Jacopo Martello sopra la tragedia antica et moderna*, Paris, Langlois, 1714. Ce traité présente une réflexion sur l'opéra dans le cadre d'un dialogue imaginaire entre l'auteur et un personnage qui, prétendant être Aristote réincarné, découvre avec stupeur les genres modernes.

¹² Barque vénitienne.

¹³ Voir sur ce point Marco Bizzarini, *op. cit.*, et Gian Francesco Malipiero, « Un frontespizio enigmatico », *Bolettino bibliografico musicale*, Milano, janvier 1930, vol. V, p. 16-19.

¹⁴ Il s'agit d'Anna Maria Strada et d'Antonia Maria Laurenti Novelli, surnommée la Coralla.

I L T E A T R O A L L A M O D A

O S I A

METODO sicuro, e facile per ben comporre, & eseguire
L'OPERE Italiane in Musica all' uso moderno,

Nel quale

Si danno Avvertimenti utili, e necessarij à Poeti, Compositori
di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso, Impresarij,
Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe,
Sarti, Paggi, Comparse, Suggestori, Copisti,
Protettori, e MADRI di Virtuose, & altre
Persone appartenenti al Teatro.

D E D I C A T O

DALL'AUTTORE DEL LIBRO
AL COMPOSITORE DI ESSO.



Stampato ne BORGHI di BELISANIA per ALDIVIVA
LICANTE, all'Insegna dell'ORSO in PEATA.

Si vende nella STRADA del CORALLO alla
PORTA del PALAZZO d'ORLANDO.

E si ristamperà ogni anno con nuova aggiunta.



En 1755, le *Saggio sopra l'opera in musica* de Francesco Algarotti s'inspire directement du traité de Marcello dont il adopte le plan. Même si l'ouvrage d'Algarotti n'a rien de satirique, les conseils qu'il formule pour réformer l'opéra visent précisément à gommer les travers pointés par Marcello¹⁵. Au-delà de son influence sur la critique et les différentes tentatives de réforme de l'opéra en Europe, *Il Teatro alla moda* a créé de véritables types littéraires et théâtraux constamment réinvestis, notamment par cette forme particulière d'*opera buffa* qu'est le *metamolodramma*¹⁶, ou l'opéra sur l'opéra. Généralement centré sur la préparation et les coulisses d'un spectacle, ce genre fait évoluer des personnages de *prime donne* tyranniques, de mères envahissantes, de poètes rêveurs et incompetents, de compositeurs débordés par les contraintes de tous ordres et d'impresarios au bord de la faillite. Dès 1724, Pietro Metastasio avait écrit un *intermezzo* pour sa *Didone abbandonata* intitulé *L'impresario delle Isole Canarie*¹⁷ qui mettait en scène les relations entre un impresario et une cantatrice. Mais c'est surtout à partir des années 1760 que le genre connut un grand succès en Europe, avec notamment *La bella verità* de Carlo Goldoni et Nicolò Piccinni (Bologne, 1762), *L'opera seria* de Ranieri de' Calzabigi et Florian Leopold Gassmann (Vienne, 1769), *L'opera nuova* de Giovanni Bertati et Matteo Rauzzini (Venise, 1781), ou encore *Prima la musica, poi le parole* de Giovan Battista Casti et Antonio Salieri (Vienne, 1786), qui renvoient tous, en amont, au traité de Marcello. Le livret de Ranieri de' Calzabigi présente ainsi des cantatrices aux noms évocateurs (Stonatrilla, Smorfiosa¹⁸) accompagnées de leurs insupportables mères (Befana, Caverna¹⁹), interprétées par des hommes, participant aux préparatifs d'un opéra du librettiste Delirio et du compositeur Sospiro, le tout sous la gouverne de l'impresario Fallito²⁰. Les personnages et l'onomatistique rappellent forcément les personnages du *Teatro alla moda* comme le ténor Alipio Forconi, la cantatrice Giandussa Pelatutti.

¹⁵ Renato di Benedetto, *op. cit.*, p. 52-53.

¹⁶ Sur cette notion, voir *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, éd. Francesca Savoia et Roberto de Simone, Genova, Costa e Nolan, 1988. Voir également Ilaria Bonomi, « *Prima la musica, poi le parole*. Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del 700 », dans *Il magnifico parassita*, Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni (dir.), Milano, Franco Angeli, 2010, p. 47-74.

¹⁷ Cet *intermezzo* en deux parties, joué entre les actes de la *Didone abbandonata* à Naples en 1724 sur une musique de Domenico Sarro, sera remis en musique six fois jusqu'en 1744.

¹⁸ Littéralement, Stonatrilla signifie « Qui détonne dans les trilles », Smorfiosa « Qui fait des grimaces », « affectée ».

¹⁹ « Sorcière », « Caverne ».

²⁰ « Délire », « Soupir » et « Failli ».

En traduisant cette satire, Philarète Chasles rappelait aux *dilettantes* parisiens les origines d'une veine critique toujours en vogue dans les années 1820-1830²¹. Et trois ans après la publication de ces articles qu'elle avait certainement lus, George Sand fera de Benedetto Marcello un personnage de roman, et de Consuelo le contre-exemple parfait de Giandussa, l'insupportable cantatrice du *Teatro alla moda*.

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Nous publions, l'un à la suite de l'autre, les deux articles parus dans la *Revue musicale* des 3 et 10 janvier 1839. Les titres et sous-titres sont respectés, ainsi que la ponctuation originale. Les notes de Philarète Chasles sont présentées en fin de document et signalées dans le corps du texte par un appel en chiffre romain minuscule.

²¹ Citons notamment *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* de Domenico Gilardoni et Gaetano Donizetti, *dramma giocoso* représenté au Teatro Nuovo de Naples en novembre 1827.

Mil sept cent vingt-cinq à Venise ;

Ou les Chanteurs, les Musiciens, les Poètes, les Coulisses,
les Comparses, l'Orchestre et les Loges à cette Époque.

Xè in Venezia un'allegria
E xe un far cussi giucundo
Che non xe'l par in tutto'l mundo¹.
Fragment vénitien.

Il y avait alors à Venise un homme de génie, mais un de ces génies qui ne se croient pas féconds parce qu'ils sont vulgaires ; qui ne paient point leur verve par l'absence du bon sens ; qui n'achètent pas leur science aux dépens de l'inspiration ; qui ne se disent pas de bon goût parce que l'imagination leur manque, ni fougueux parce que la raison leur fait défaut : un homme de génie complet et varié ; car il était poète, et ses vers sont excellents ; musicien, et ses compositions sont sublimes ; prosateur, et sa prose vient se placer d'un seul bond entre Lucien et Beaumarchais. Rarement l'argile humaine fut pétrie de matériaux plus précieux et plus rares. Il faisait partie de cette aristocratie vénitienne qui a jadis accompli de si grandes choses, comme l'aristocratie grecque, romaine et anglaise. On pouvait le voir sur le *Broglio*², discutant avec plus d'intérêt les affaires de théâtre et les concerts du palais des Nobili que les exploits de la république.

La république tombait, comme pouvoir maritime ; elle s'affaissait comme autorité commerciale ; elle avait plié devant Louis XIV comme force politique. Mais sur la tiare de ses doges étincelaient encore les perles du Titien

¹ Chasles cite ici de mémoire les premiers vers d'un poème en dialecte vénitien de Giorgio Baffo, « I piaceri di Venezia », qu'il avait déjà mentionné dans un article de 1830 sur Carlo Gozzi (« Comédies de Charles Gozzi, Vénitien. Premier article », *Revue de Paris*, tome XIX, 1830, p. 78). Le texte y était plus fidèle à l'original : « Ghè a Venezia un'allegria, / E ghè un far cussi giocondo, / Che no credo, che ghè sia / Altrettanto in tutto'l Mondo. » (« Il y a à Venise une allégresse, / Et il y a une façon de faire si joyeuse, / Que je ne crois pas qu'on en trouve / La pareille dans le monde entier »). Voir la *Raccolta universale delle opere di Giorgio Baffo, veneto*, s.l., Cosmopoli, 1789, tome I, p. 200.

² Le Broglio était une portion de la *piazzetta* située devant les colonnades du Palais des Doges. C'était, selon Maximilien Misson, « la promenade des Nobles ».

et les diamants du Tintoret ; ses peintres, ses musiciens et ses architectes lui conservaient une verdeur de jeunesse que nous retrouvons sous ses dernières rides. Venise, épouse de la mer, n'avait conservé des anciennes joies de ce mariage qu'un souvenir lointain, dernier vestige de glorieuses voluptés ; il lui restait pour la consoler et l'embellir l'enchantement sacré des arts ; son théâtre et ses musiciens la berçaient sur ses lagunes endormies. Dans ce charmant rêve, mêlé d'inspirations sublimes, vous distinguez surtout les accords et la voix de Benedetto Marcello, ce noble dont nous parlons.

Peu de personnes connaissent, en France, les psaumes en musique de Benedetto Marcello³. Ces psaumes composent huit volumes qu'il eut raison de nommer *Estro Pætico-Armonico*. C'est en effet la musique ramenée à sa source, à l'inspiration pure ; c'est la fierté souveraine de l'enthousiasme libre et vainqueur, éclatant tour à tour en sanglots et en malédictions, en accents de joie et de plaintes en prières tendres, en espérances immenses et en regrets infinis ; c'est la passion tout entière, la partie immortelle de l'art, survivant aux modes, triomphant des caprices, s'emparant de l'humanité dans ce qu'elle a d'immuable. Les psaumes de Marcello seront compris dans un siècle : ils l'eussent été un siècle avant Marcello.

Entre le génie et la mode il y a guerre éternelle. Les esprits qui conçoivent le beau réel, qui comprennent sa profondeur et sa portée, qui aiment l'art véritable, ne peuvent souffrir les triomphes du caprice. Quand le public, à la fin femme coquette et vieillard qui radote, s'éprend du mauvais, couronne le médiocre, adore le faux ; lorsque la gloire, l'argent, le crédit accablent de leurs folles récompenses l'insolence ou le savoir-faire, il y a une révolte effroyable chez l'homme de génie. Le philosophe peut mépriser à son gré, c'est son devoir ; s'il ignore la faiblesse humaine, à quoi donc la sagesse lui est-elle bonne ? Mais l'artiste, payé de son bienfait par la préférence accordée à de ridicules rivaux, s'arme de sa passion, de son esprit, et se venge. Ce sont là ses ressources naturelles ; il est dans son droit. Marcello, esprit ardent et fin, qui avait déjà publié, outre d'excellentes ou sublimes compositions musicales, un poème très piquant et plusieurs comédies⁴, se courrouça de voir la foule et le succès accaparés par des théâtres sans goût, des auteurs sans nouveauté, par la puérilité des décorations, l'attrait des accessoires, l'affectation des virtuoses et le charlatanisme des directeurs. Il

³ Les *Psaumes* de Benedetto Marcello font partie du répertoire de musique ancienne des concerts historiques de François-Joseph Fétis (voir notre introduction).

⁴ Marcello avait en effet publié un recueil de sonnets (*Sonetti di Benedetto Marcello*, Venezia, Hertz, 1718), mais à notre connaissance, aucune comédie.

entra dans une satirique colère, et saisissant la plume, il tomba sur tout ce monde théâtral qu'il mit en déroute. C'est chose plaisante de voir fuir devant Marcello les chanteurs, les chanteuses, les directeurs, les instrumentistes, les comparses, les allumeurs, les coiffeurs, les souffleurs, les copistes, les préposés de la porte, les mères des actrices et les protecteurs de ces demoiselles. Il les enveloppe dans un massacre abominable de ridicules, de prétentions et de folies. Tout est vrai dans cette satire, tantôt d'une vérité locale, tantôt d'une vérité qui dure encore. Les plus grands génies touchent ainsi aux deux extrémités de la passion humaine, l'amour et la satire, l'exaltation et la colère moqueuse ; témoins Cervantes et Shakespeare.

Jouissons du passé ; que cette satire de Marcello nous rende un théâtre depuis longtemps fermé, rallume des passions mortes, ressuscite des personnages disparus. Marcello donne des conseils charmants à tous ceux qui s'occupent de théâtre ; il est impossible de lire son *Théâtre à la mode*ⁱ, sans voir passer devant soi les fantômes de mille ridicules éteints et sans sourire à la pensée de mille ridicules vivants. Il commence par se dédier à lui-même son ouvrage, comme au maître de toutes ces imaginations et au propriétaire naturel de ces fantaisies ; il en doit jouir le premier. Sur le frontispice, une petite *Péote* ou barque vénitienne, chargée de sacs d'écus et d'énormes macaronis, portant sur sa proue un Mercure qui joue du violon, à sa poupe un bel ours vêtu en gentilhomme armé d'une bannière, est dirigée par l'impresario qui rame vigoureusement. C'est la barque du théâtre ; barque tout industrielle et commerciale, ainsi que l'indique ce Mercure transformé en musicien. Mais l'*Ours* ! — Pourquoi l'*Ours* avec sa perruque et son frac à la mode⁵ ? — Cet ours est l'ennemi juré de Marcello ; il avait paru sur la scène vénitienne aux grands applaudissements des spectateurs ; sa vogue avait éclipsé cantatrices, acteurs, compositeurs. Marcello ne lui pardonne pas ce triomphe ; il revient sans cesse à son Ours, il le poursuit, il le crible, il l'affuble de tous les ridicules ; il lui fait porter l'enseigne et l'étendard du théâtre. À cette première page satirique succède une Dédicace pleine d'esprit ; et à cette dédicace le chapitre des conseils aux poètes.

« *Aux poètes*. — Il faut d'abord, leur dit Marcello, que le poète moderne ignore entièrement les Latins et les Grecs, pour une bonne raison ; c'est que

⁵ Sur ce frontispice (Illustration) et les personnages qui se trouvent dans la barque, voir notre introduction au texte. L'ours est sans doute une allusion à Giovanni Orsatti, l'impresario du Teatro San Moisè, mais aussi à certains opéras où l'on avait pu voir des ballets d'ours, comme *La Calisto* de Faustini et Cavalli (1651) ou *Il Narciso* de Lemene et Borzio (1676).

les Grecs et les Latins n'ont jamais lu les modernes ; et nous ne devons pas faire à ces messieurs un honneur qu'ils ne nous font pas.

La versification italienne et la science du mètre doivent lui rester également étrangères ; tout au plus, lui suffit-il de savoir que le vers italien est de sept ou onze syllabes⁶ ; avec cette règle, il en composera de trois, cinq, neuf, treize et même quinze syllabes, selon son bon plaisir.

Plein de mépris pour Dante, Pétrarque, Arioste, poètes obscurs et sans valeur, il se contentera de dérober aux auteurs de poésies modernes quelques fragments qu'il aura soin de recoudre, et qu'il nommera imitations dignes d'éloges. Le plus important pour lui sera de s'entendre avec le directeur, sur les décorations que ce dernier veut employer, et de les introduire dans son drame. Sacrifice, banquet, descente de nuages, peu importe⁷. Il se conformera aux désirs du machiniste et de ses ouvriers, allongera les scènes au moyen de dialogues, de monologues, d'ariettes ; leur donnera le temps de faire leurs préparatifs⁸, et s'embarrassera peu que l'auditoire s'ennuie, s'impatiente ou s'endorme.

Il composera l'œuvre, vers par vers et sans aucun plan ; d'où il résultera que le public n'y comprenant rien et n'ayant pas sa curiosité satisfaite, restera là, bouche béante, jusqu'à la fin. Il fera sortir tous les personnages, l'un après l'autre et les fera rentrer sans motif, lorsqu'ils auront chanté leur petit air seul⁹, qui est tout-à-fait indispensable. Il ne consultera point et étudiera encore moins le talent des acteurs ; mais il exigera que son directeur se procure de *foudres, tonnerres, tremblements de terre, rossignol*, et surtout d'un bon *ours*, qui dansera.

Tout drame se terminera par une scène à grand fracas et à décorations pompeuses, que couronnera un grand chœur¹⁰, en l'honneur du soleil, de la lune, ou du directeur. Le poète dédiera son libretto à quelque homme très riche, en s'arrangeant d'avance avec quelque intermédiaire, valet-de-

⁶ Les récitatifs d'opéra italien utilisent le système des *versi sciolti* qui fait alterner les vers de sept et de onze syllabes.

⁷ Scènes typiques de l'opéra vénitien, particulièrement spectaculaires, dont les réformateurs arcadiens dénonçaient l'in vraisemblance.

⁸ Les changements de décors à vue étaient préparés par les machinistes en coulisses pendant le récitatif.

⁹ Il faut entendre ici par « sortir » le fait d'entrer en scène, et par « rentrer » le fait de retourner dans les coulisses. *L'aria d'entrata*, moquée ici par Martello, était l'air que chantait le personnage avant de sortir de scène.

¹⁰ Dans la structure traditionnelle du *dramma per musica*, chaque finale d'acte comporte un chœur.

chambre, cuisinier ou majordome du grand seigneur, pour lui céder le tiers du prix de la dédicace. Les titres et les aïeux de ce Mécène rempliront une page ; on parlera beaucoup de la libéralité, générosité, grandeur d'âme qui le distinguent ; et si, comme il peut arriver, les motifs manquent au panégyrique, on dira que pour ne pas offenser sa modestie, on laisse aux cent trompettes de la renommée, le soin de répandre d'un pôle à l'autre pôle le bruit de son nom immortel ! Après quoi on n'oubliera pas les formules de profonde vénération, avec lesquelles, dira le poète, je baise les sauts des puces qui habitent les pieds des épagneuls de votre excellence ! etc.

Je recommande au poète de se présenter comme un homme peu soigneux de sa gloire, qui a griffonné cet ouvrage en peu de jours, et dans sa première jeunesse. Il serait bien mieux encore de prendre un certain air de gentilhomme, qui veut se divertir, et qui n'attache pas la moindre importance au succès, qui prétend seulement se distraire au milieu d'occupations plus graves, et qui ne se soucie pas le moins du monde de ce que l'on en pensera. Mes amis, direz-vous, m'ont supplié de venir au secours d'un théâtre qui croulait, et la pièce a réussi, grâce au compositeur, à l'habileté des comparses et surtout au beau talent de l'*ours*.

Que le poète place à la tête de son opéra une dissertation érudite, et qu'il y établisse la nécessité urgente d'abandonner les vieux préceptes et de se conformer au goût du temps, à la licence du public, etc., et de faire quelques sacrifices à l'exquise délicatesse dont l'*ours* a donné des preuves. »

— Allons, cher poète (dit ensuite Marcello qui continue cette litanie d'avertissements salutaires, et qui entre dans un immense détail de folies et niaiseries de libretto que nous abrégeons malgré leur facétieuse et spirituelle satire), invente, marche, tu es libre ; prends un nom antique ; prends-le au hasard, donne-le à ton œuvre ; mille deux cents vers à peu près, y compris les ariettes ; pas davantage ; la première intrigue venue ; un titre frappant et métaphysique, tel que la *Généreuse ingratitude* ; les *Funérailles vengeresses* ; l'*Ours dans la gondole*¹¹ ; dans ton style, force épithètes, peu d'articles ; quelque chose de ronflant et de vulgaire ; arrange-toi avec quelque autre poète¹² pour mieux faire marcher l'œuvre et aller plus rondement. Ainsi tu pourras en venir à ton honneur. Ne cherche pas à savoir ou apprendre la

¹¹ Les titres d'*opera seria* affectionnaient en effet les périphrases assorties de figures d'opposition qui frisaient parfois le ridicule.

¹² Allusion, que Chasles ne perçoit peut-être pas, à la collaboration à partir de 1705 entre Apostolo Zeno et Pietro Pariati qui écrivirent ensemble de nombreux livrets en se répartissant les tâches.

musique. C'était l'avis des anciens ; mais aujourd'hui tout poète habile s'en passe. Avant que ton acteur ou ton actrice aillent se tuer, ou se faire tuer, fais-leur chanter un air seul, et les laisse le plus longtemps possible en scène. Dans les ariettes, rien qui se rapporte au texte et au fond de l'ouvrage ; cela serait horriblement déplacé¹³. Il suffit qu'une ariette renferme une collection d'histoire naturelle, et qu'on y trouve des « aigles, des taureaux, des colombes, des cèdres, des roses, des jasmins » ; emploie encore « cascade, navire, gondole, nacelle, éclair, nuage, ravage, violette¹⁴ », enfin tout ce qui n'a pas le moins du monde trait à l'opéra que tu écris. Avant la représentation, loue tous les acteurs et tous les comparses ; après la chute, plains-toi de la prima donna, du directeur et de l'*ours*, à qui tu as lu ta pièce, diras-tu, et qui te l'ont rendue méconnaissable.

Il est bon de mettre en caisse une certaine quantité de vers et d'ariettes, au moyen desquels on satisfera aux perpétuelles et insatiables exigences des virtuoses, et qui serviront de corps de rechange pour contenter leurs caprices. Tout époux, épouse, amant, amante, mère, père, frère, qui verront mourir l'objet de leur amour, resteront en scène et chanteront un allegro dont les paroles soient assez riantes pour remettre le public en gaieté, et lui persuader qu'il n'y a rien de sérieux dans tout ce qui se passe.

Deux personnages se parlent-ils d'amour, ou trament-ils une conspiration ; que ce soit dans la place publique ou devant une foule de comparses. Mettez un ballet de jardinier dans un grand salon de cour. Que le poète prie les acteurs de prononcer le plus mal possible, afin qu'on n'entende pas les paroles, ce qui pourrait leur nuire. Que les airs soient assez longs pour qu'à la fin de chacun, on ne se souvienne plus du commencement. Le rôle du tyran ou du père appartient de droit aux castrats. Il faut réserver les ténors et les basses pour les rôles de bergers, de capitaines des gardes, de messagers et de confidents.

Le poète, pendant le temps qu'il ne consacrera pas à la scène, s'occupera à plaider, à tenir des livres, à corriger des épreuves, à dire du mal de ses rivaux, etc., etc. Il obtiendra du directeur une loge qu'il louera fort cher

¹³ Marcello raille les airs en général, dont le texte pouvait n'entretenir qu'un rapport très lointain et abstrait avec l'action. Il fait sans doute aussi référence aux *arie di baule*, ces airs que les chanteurs demandaient au compositeur d'insérer dans leur nouvel opéra parce qu'ils convenaient parfaitement à l'expression de leur talent.

¹⁴ Allusion au lexique très imagé de l'*aria di paragone*, l'air de comparaison, qui associait à l'état d'âme du personnage une situation (une tempête par exemple), un paysage, un animal etc... Voir sur ce point Isabelle Moindrot, *L'Opéra seria, ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 96-100.

d'avance à quelques-uns de ses amis. Il rendra souvent visite à la première cantatrice lui promettant toutes ses volontés, réglant d'après elle les additions ou soustractions à faire aux différents rôles, et se souvenant bien que tout le succès dépend d'elle. Il ne lui dira pas un mot de l'intrigue ou du sujet, auquel la virtuose ne doit rien entendre ; mais il en instruira le papa, la maman, le frère, et surtout le protecteur de cette dame.

Dans ses visites au compositeur ou maître de chapelle, il se contentera de lui recommander des ritournelles très courtes et la répétition des mêmes paroles aussi souvent que possible¹⁵. Il n'oubliera pas les politesses à faire aux violonistes, aux danseurs, aux comparses, à l'allumeur de chandelles et à l'ours.

Voilà les poètes bien avertis de ce qu'ils ont à faire, et pour ne pas se conformer aux règles de ce code complet et facile à suivre, il faudrait l'effort d'une mauvaise volonté singulièrement récalcitrante. Le malin Marcello arrive ensuite aux compositeurs qui ne doivent pas non plus savoir un mot de musique, ne rien connaître à la propriété des tons, à leur division, ni à leur effet. Pour eux, il n'y aura que deux tons, le majeur, qui a la tierce majeure, et le mineur, qui a la tierce mineure. Ils confondront dans la moindre chansonnette le diatonique, le chromatique et l'enharmónique¹⁶. Le musicien ne se doutera même pas de la propriété du genre enharmónique et le confondra perpétuellement avec le chromatique. Il saura fort peu lire, encore moins écrire, ignorera la prosodie ainsi que l'instrumentation ; et s'il est violoniste ou bassiste ne songera pas le moins du monde à étudier le clavecin. Si le bonheur veut qu'il ait été l'élève ou le copiste de quelque fameux compositeur, il lui volera des souvenirs de thèmes, de desseins, de fugues, de chœurs, de récitatifs, de symphonies, de ritournelles, etc. Il les placera où il pourra, sans faire jamais attention au sens des phrases, à la ponctuation, etc., etc.

Qu'il rende visite à toutes les cantatrices avant de mettre la main à la plume, et qu'il leur promette de bouleverser sa partition pour elles, de leur donner des airs sans basse, des *rigaudons*, des *furlanes*¹⁷, avec accompagnement d'ours, de violon et de comparses, à l'unisson.

¹⁵ Les ritournelles sont les parties de l'*aria* qui sont jouées par l'orchestre sans la voix. Dans l'*aria col da capo*, la forme largement adoptée au XVIII^e siècle, chacune des trois parties de l'air (ABA') pouvait comporter plusieurs ritournelles.

¹⁶ Référence aux trois genres de la musique définis par les Grecs. Marcello reprochait aux compositeurs d'opéra leur mauvaise connaissance des principes de l'harmonie qui les conduisait à confondre les genres, notamment dans la relation entre la ligne vocale et la basse continue.

¹⁷ La *furlane*, ou *forlane* est une danse populaire originaire du Frioul qui fut mise à la mode dans les milieux aristocratiques italiens et français, et notamment à la cour de Louis XIV. Le *rigaudon* est une danse traditionnelle française d'un rythme rapide, comme la *forlane*.

Il composera vers par vers, sans faire attention au sens général, employant tous les vieux motifs, et si les nouvelles paroles ne veulent pas aller sous les anciennes notes, tourmentant le poète pour les changer. Que tous les airs soient accompagnés d'instruments, et que toutes les parties marchent ensemble par croches, doubles croches ou noires ; en un mot, par des notes de même valeur. Ce que doit rechercher un bon compositeur moderne, ce n'est pas l'harmonie, mais seulement le bruit ; et il se donnerait en vérité trop de peine s'il voulait varier le dessein des parties. Je lui conseillerais de terminer chacun de ces airs par un Tutti à l'unisson. Après un air pathétique, qu'il place un air gai, et ainsi de suite jusqu'au bout de la pièce, sans égard à l'intérêt ni au sujet ; beaucoup de roulades sur les mots les plus insignifiants, sur les adverbes, sur les conjonctions. Ainsi il peut faire durer pendant une demi-heure le mot *déjà*, et même le mot *bonjour* ou *bonsoir*. Les modulations du récitatif se feront *au hasard*, et le plus fréquemment possible ; ritournelles en doubles croches ou triples croches, exécutées par les violons à l'unisson qui joueront *pianissimo* pour leur donner plus de nouveauté. Les ariettes seront accompagnées par les violons à l'unisson ; les altos qui peuvent donner aussi quelques notes de basse ; mais ce n'est pas nécessaire ; les points d'orgue abandonnés à la liberté du chanteur, pendant que tous les instruments se tairont.

N'allez pas vous casser la tête à composer des duos savants ou des chœurs bien rythmés, morceaux complètement inutiles et qui doivent pouvoir s'enlever à volonté. Dites toujours que vous n'êtes pas maître du goût de votre public, que vous ne composez pas pour vous, mais pour lui ; attribuez-lui toutes vos fautes, c'est un moyen commode de les excuser et de les continuer. Il faut vous contenter du salaire que vous offrira le directeur, quelque modique qu'il puisse être ; songez aux milliers d'écus que les virtuoses lui coûtent et ne faites pas tort aux plus nécessaires, aux comparses, à l'ours, dont vous ne devez pas rogner les ongles. Donnez-leur toujours le haut du pavé quand vous marchez avec eux, surtout si ce sont des gens du troisième sexe ; vous ne pouvez faire moins en faveur de capitaines, de héros, de rois, de ministres aussi vaillants. On doit suivre en tout leur caprice, ralentir ou précipiter le mouvement à leur gré, remplir les airs des mêmes choses, par exemple de passages chromatiques, de roulades, de répétitions de mots insignifiants, et redouter avant tout la nouveauté et la variété. Après un récitatif en bémol, attaquez un air à trois dièses, reprenez ensuite le récitatif en bémol, et marchez fièrement. C'est de l'originalité.

N'oubliez pas d'encourager la mauvaise prononciation des virtuoses, que vous devez soigner particulièrement, ainsi que l'art de séparer les vers de façon à ce que leur sens soit détruit. Que la partie des basses couvre la voix des

contraltes; et quand vous voudrez composer un air à trois parties, qu'il vous suffise d'écrire la même partie, au grave pour les basses et à l'aigu pour les violons et les voix. Voulez-vous composer à quatre parties? Faites marcher deux parties ensemble à l'unisson ou à l'octave, et comme dernier moyen d'introduire une agréable variété, placez toujours deux doubles croches sous chaque croche et deux croches sous une noire. Le *pizzicato* avec sourdine offrira au public une séduction irrésistible; ajoutez-y la trompette marine¹⁸. Point d'air avec basse seule obligée¹⁹, il vous coûterait plus de temps que vingt ariettes à grand orchestre. Si vous voulez absolument satisfaire en cela le vieux goût, que votre accompagnement soit formé de deux ou trois notes seulement, reparaisant à intervalles égaux. Que vos secondes parties soient rabattues, connues et usées.

Aux critiques qui pourraient vous être adressées, répondez que votre partition contient un tiers de notes en sus des partitions ordinaires, et que vous avez passé cinquante heures à la composer. Toutes les ariettes seront en style de basse, même celles qui doivent servir aux contraltes et aux sopranes; dans l'orchestre, beaucoup de hautbois, de cors, de violons, mais point de contrebasses: cet instrument ne doit être employé que pour donner le ton, et c'est sur lui qu'il faut faire porter l'économie. Votre symphonie ou ouverture se composera d'un *prestissimo* de doubles croches dans un ton majeur suivi d'un *piano* dans le même ton mineur, et terminé par un retour agréable et original au ton majeur, en forme de gigue, gavotte ou menuet. C'est la manière française, et c'est la plus commode.

Que tous les airs importants soient donnés à la prima donna, et s'il faut abrégé la partition, coupez plutôt des morceaux de récitatif tout entiers que de la priver d'une ariette. Si la seconde cantatrice se plaint d'avoir moins de notes à chanter que la première, rendez-lui ce qui lui manque en roulades, en appoggiatures, etc. Le maestro ne doit pas épargner les révérences aux dilettantes, aux messieurs de ces dames, aux comparses, aux machinistes; il doit se recommander à eux tous, et faire bonne provision d'airs qui ont vieilli à l'étranger et que l'on ne connaît pas à Venise. À chaque cantatrice il dira que c'est elle seule qui assure le succès de l'ouvrage, et cette même phrase il ne manquera pas de la répéter à chaque instrumentiste, à tous les acteurs, à tous les comparses, à l'*ours* et au garçon chargé du tremblement de terre. Il fera entrer chaque soir sans payer ses amis sous le masque, et souvent quand il ne pourra pas les placer, il donnera congé au

¹⁸ Instrument de musique à corde parfois utilisé aux XVII^e et XVIII^e siècle pour renforcer la basse continue.

¹⁹ Dans les airs avec basse seule obligée, la partie de clavecin était intégralement écrite, contrairement au *continuo*. Cela prenait donc beaucoup plus de temps au compositeur.

violoncelle ou à la contrebasse. Enfin, quel que soit le compositeur de la partition et sa célébrité, il inscrira sur l'affiche les paroles suivantes au-dessous du nom des acteurs, en gros caractères.

LA MUSIQUE EST DU GRAND ET TOUJOURS ARCHICÉLÈBRE UN TEL, MAÎTRE DE CHAPELLE, MAÎTRE DE CONCERTS, MAÎTRE DE MUSIQUE DE CHAMBRE, etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc.

- Bravo, Marcello, voilà toute la musique de pacotille : l'art devenu métier ; l'habitude et le trafic remplaçant le génie, les moyens factices et matériels étouffant l'invention ; voilà tous ces éternels malheurs de la poésie et de la composition fustigés de main de maître ! Il est dommage, en vérité, que votre petit ouvrage soit devenu l'une de ces raretés de bibliothèque que l'on achète au poids de l'or chez Techener ou Sylvestre²⁰, et que leurs possesseurs enferment sous douze clefs avec un soin envieux et jaloux. Nous continuerons bientôt notre analyse et notre traduction de ce petit chef-d'œuvre comique ; la loge des actrices s'ouvrira ; nous les entendrons médire, caqueter, coquetter, se plaindre dans ce joli patois de Venise, que Marcello a bien mieux imité que Goldoni²¹. Marcello nous donnera les conversations de l'ours et des comparses. Il ne nous fera pas grâce d'un garçon de salle ou d'une ouvreuse. Nous reconnaitrons une multitude de faits applicables à notre époque ; le ridicule a la vie très dure ; et, pour les menus-plaisirs des sages, la folie humaine ne meurt pas. Ne venons-nous pas de voir tout à l'heure sur la scène vénitienne les procédés artificiels et commodes d'une composition sans génie ? Et le triomphe du caprice et de la coquetterie des cantatrices ? Et le règne des quadrupèdes, représenté par cet ours éternel, auquel notre Benedetto en veut tant ! Pour que ces choses-là disparussent, il faudrait transformer le public ou fermer les coulisses. Il s'irrite, ce sublime Marcello, lui, qui a conçu la beauté de l'art sous sa forme la plus pure ; lui qui a fait parler la passion ; l'âme s'unissant à Dieu ; la rêverie mélancolique ; l'ardeur de la vengeance ; la rage de la colère ; l'exaltation de la prière ; l'enthousiasme de l'amour. Cette critique instinctive et inexorable qui appartient au génie, il l'applique à toutes les usurpations de la médiocrité, qui aujourd'hui comme alors, et à Venise comme à Paris, supplée au talent par le savoir-faire, réduit l'art à la routine, et met l'accessoire à la place du fonds.

²⁰ Jacques Joseph Techener (1802-1873), célèbre bibliophile, éditeur et libraire, avait fondé le *Bulletin du bibliophile* en 1834. La salle Sylvestre, rue des Bons Enfants, était spécialisée dans les ventes publiques de livres anciens.

²¹ Marcello imite en réalité le dialecte de Bologne. Voir *supra*, note 28.

Un des lieux communs de ces derniers temps, consiste à soutenir que l'art de créer est incompatible avec l'exercice de la Critique²²; rien de plus ridicule et de plus faux. Tout homme de génie est un critique supérieur: Shakspeare a semé ses tragédies, et spécialement *Hamlet*, d'admirables critiques sur les acteurs et les auteurs de son temps; Molière et Cervantes étaient de plus grands critiques, vous l'avouerez, que La Harpe et le père Bouhours. Le bon sens, cette base solide et cette première assise du génie, sert de point d'appui à toute la Critique. Vous ne citeriez pas une grande intelligence qui ne se soit appliquée à juger, à critiquer, à gouverner et à fonder; Bossuet lui-même discute et raille les imaginations amoureuses de Fénelon; et les deux ouvrages en prose de Danteⁱⁱ ne sont que des traités de critique. Cessez donc de parler des prétendues impuissances de la Critique; son impuissance appartient, non à sa nature propre et à son essence véritable, mais aux Fréron qui servent un parti ou leurs passions; aux La Harpe qui sont jaloux de leurs contemporains. Il n'y a pas moins d'impuissance dans les mauvaises créations de Dorat, Lacalprenède ou Lagrange-Chancel, que dans les mauvaises critiques de Gacon ou de l'abbé Garasse²³. Il n'est pas vrai non plus qu'un critique ne doive pas se mêler de création et que l'originalité lui soit refusée. Les noms d'Aristote, Bacon, Descartes parmi les philosophes; ceux de Cervantes, Rabelais, Butler, Salvator Rosa, Swift, parmi les poètes et les artistes, réfutent cette assertion singulière; celui de Marcello prouve victorieusement le contraire; il a écrit la musique la plus grandiose des temps modernes, et la meilleure critique des musiciens de son temps.

Philarète CHASLES.

²² Sur la position de Chasles dans le débat contemporain sur la critique, voir notre introduction.

²³ Aux yeux de Chasles, Jean Dorat (1508-1588), Gautier de Costes de La Calprenède (1609-1663) et François-Joseph de Lagrange-Chancel (1677-1758) sont représentatifs des auteurs mineurs qui ont évolué dans l'ombre des grands. François Gacon (1667-1725), partisan des Anciens et auteur d'ouvrages critiques et satiriques dirigés contre Houdar de La Motte, Boileau, Bossuet ou encore Voltaire, représente le mauvais critique, tout comme l'abbé jésuite François Garasse (1585-1631) qui fut à la pointe du combat contre les libertins et très actif dans la querelle contre les jansénistes.

[DEUXIÈME ARTICLE]

Cantatrices, acteurs, protecteurs des cantatrices, violonistes, bassistes, danseurs et danseuses, figurants et figurantes, tailleurs, coiffeurs, comparses, mères des actrices, vendeurs de billets, etc. etc.

J'appelle à moi cette *troupe légère*²⁴, comme s'exprimait en 1811 l'écrivain d'opéra et d'opéra-comique; troupe difficile à conduire dans tous les pays du monde; et je la prie de venir entendre les admonitions paternelles que lui distribue Benedetto Marcelloⁱⁱⁱ.

Ne vous arrêtez pas au solfège, cette étude vous exposerait aux graves périls d'aller en mesure, de chanter juste et de soutenir votre voix, toutes choses passées de mode. Lire et écrire sont des occupations dangereuses qui arrêtent l'artiste dans la témérité de ses cadences, l'empêchent de brouiller et confondre les paroles, et le forcent de donner quelque attention au sens du poème. Évitez ce malheur. Dans l'engagement écrit que vous passerez avec votre directeur, évaluez votre salaire à un tiers au-dessus du prix réel que vous recevez; cette exagération accroîtra votre renommée. Pas n'est besoin de vous parler des infirmités éternelles, fluxions, maux de tête, maux de gorge, maux d'estomac, que vous devez tenir à votre disposition: le plus petit chanteur sait cela. Blâmez la partition, et soyez toujours mécontent de votre rôle. « À la cour d'Autriche, direz-vous, ou à la cour de Naples, on me traitait autrement: j'ai répété jusqu'à dix-sept fois dans une soirée la fameuse ariette... etc. » Et mettez-vous à fredonner cette ariette.

Aux répétitions, il ne faut jamais donner de voix. Le chanteur enfonce une main dans la poche de son gilet, une autre dans son justaucorps, garde devant les plus grands personnages son chapeau cloué sur sa tête, salue d'un petit geste, afin de ne pas compromettre la dignité des héros qu'il représente, et conserve ainsi toute sa majesté. Pendant les représentations, on ferme la bouche en chantant; on serre les dents, afin que les sons qui s'échappent soient plus agréables; on ne fait jamais attention à ce que les autres personnages disent ou chantent; on rit avec les comparses; on cause

²⁴ D'origine militaire, l'expression « troupe légère » est un cliché exploité dans de nombreux livrets d'opéras-comiques depuis le XVIII^e siècle. Chasles fait sans doute référence ici à *L'Intrigue hussarde*, comédie en un acte mêlée de couplets de Théophile Marion Dumersan. Il s'agit d'une comédie représentée au théâtre des Variétés en mai 1811, dont le dernier vaudeville présente une série de couplets qui s'achèvent tous par l'expression « troupe légère ». L'un d'eux est de nature spéculaire: « La troupe des littérateurs / A pour tambour les orateurs, / Pour sapeur le critique austère / Les tragiques pour canonniers; / Les gais, les joyeux chansonniers / Sont de la troupe légère. »

avec les musiciens de l'orchestre ; on s'arrange de manière à ce que le public devine qu'il s'agit non pas du prince Zoroastre, héros de l'Opéra, mais du célèbre ténor Alipio Forconi²⁵.

Cet Alipio Forconi, en sa qualité de grand homme, ne doit jamais se laisser oublier, pendant la ritournelle, il se retire vers la coulisse, demande du tabac à un comparse, dit qu'il n'est pas en voix, qu'il a pris un rhume, et qu'il n'est pas du tout en disposition de chanter. La ritournelle finie, il s'avance, il parle au public et non aux acteurs, et arrivé à la cadence finale, se met à broder des appoggiatures, des roulades, des passages tellement longs, que le chef d'orchestre, cessant de toucher le clavecin, prend du tabac à son tour. Le virtuose respire plusieurs fois pendant le point d'orgue, et finit par un trille à l'aigu, battu avec la plus grande rapidité possible, sans aucune préparation de voix. Quant au jeu, qu'il en dispose suivant son bon plaisir : le sens du drame et le développement de l'action lui demeurent étrangers ; pourvu qu'il se tourne du côté de la *prima donna* et du côté de l'orchestre, tout sera bien. Aux *dacapo*²⁶, qu'il change l'air tout entier, qu'il altère la mesure, et si la basse ne convient plus aux changements qu'il a faits, peu importe ; le compositeur est résigné. Dans les rôles d'esclave, de prisonnier, d'exilé, de condamné, il lui faut un casque étincelant, un cimier resplendissant, de grandes chaînes luisantes qu'il secouera pour rendre son action plus pathétique ; beaucoup de bijoux, de bijoux et de pierres précieuses, et deux livres au moins de poudre de Chypre, dont il parfumera ses habits. Qu'il tâche de se faire payer d'avance par le directeur ; et s'il n'y réussit pas, qu'il prenne à compte billets, loges, révérences, espérances et tout ce qu'on lui offrira. Dans le monde et les salons, où il doit chanter fort peu et à son corps défendant, il se pose devant la grande glace, arrange sa perruque, tire ses manchettes, soulève sa cravate, met en vue et fait briller son diamant, vient se placer négligemment au clavecin, chante de mémoire, s'arrête, tousse, recommence, termine avec difficulté son ariette ; puis se rapproche d'une dame, lui parle politique, voyages, belles-lettres ; entre-mêle de demi-soupirs et d'œillades passionnées ses dissertations sur le génie, l'amour et les arts ; rejette les boucles de sa perruque, tantôt sur l'épaule droite, tantôt sur

²⁵ Ce nom oxymorique est forgé à partir du nom de Sant'Alipio, que le peuple vénitien utilisait pour se moquer des gens fades et stupides. Forconi est sans doute dérivé de l'adjectif « forca » qui signifie, en dialecte vénitien, « malin », « habile », « fourbe ».

²⁶ L'air avec *da capo* en trois parties (A, B, A) est la forme typique de l'*aria* dans l'*opera seria*. Ce que l'on appelle le *da capo* est la reprise par le chanteur de la première partie (A), avec de nombreuses variations et ornements (A'). C'est dans cette partie qu'il peut faire la démonstration de sa virtuosité.

l'épaule gauche ; offre à sa voisine du tabac dans cinq ou six tabatières différentes, toutes ornées de son portrait ; et la force d'admirer un gros diamant sur lequel le prince un tel a fait graver le *trille*, l'ornement, l'appogiature, qui ont valu tant de gloire à l'immortel Alipio Forconi.

Chanteur, vous trouvez-vous dans la rue à côté d'un homme de lettres ; prenez le haut du pavé ; donnez-lui par charité le conseil de quitter la philosophie ou la poésie pour l'art du chant. L'argent ne manque pas aux virtuoses, et la plupart des gens de lettres meurent de faim. Vos vieux costumes appartiennent de droit à votre valet de chambre, qui doit être un peu votre parent. Quand il vous verra causer avec le directeur, il restera en arrière, et entamera la conversation avec un machiniste, un souffleur, un comparse, qu'il entretiendra des mérites éminents de son maître. « L'intérêt du directeur serait de prendre Alipio les yeux fermés ; c'est un homme immense, incomparable, prodigieux, qui jamais n'a fait *flasco* ; infatigable d'ailleurs ; homme vraiment unique ; homme sans égal, qui ne s'enrhume jamais, et qui a une magnifique collection de trilles nouveaux et de cadences perlées.

Voilà les conseils que doivent suivre, non seulement les ténors, mais les basses, les contraltes et les sopranes. Il est bon que les basses chantantes recherchent les notes les plus aiguës ; que les ténors descendent jusqu'aux dernières cordes des basses, et que ces derniers emploient leur fausset à s'élever jusqu'au contr'alto. Les sons peuvent venir du nez ou de la gorge ; cela ne fait rien. Le soprane aura quelques bons amis qui se répandront dans le monde et lui feront les honneurs d'un agréable roman. « C'est un homme d'excellente famille, qu'une maladie dangereuse a contraint à subir l'opération ; une de ses sœurs est religieuse, une autre bien mariée ; il a un frère médecin, un autre professeur de philosophie²⁷. » Quant aux ténors et aux basses, ils doivent savoir composer, et pendant la représentation des anciens opéras, ils se livreront à leur génie, battant au milieu de la scène la mesure des nouveaux airs de leur création. Enfin, ils n'ont besoin que d'un seul geste, d'un seul mouvement de tête, de pied, de main, de genou, qu'ils répéteront pendant tout leur rôle, et qui sera leur propriété absolue. Après un duel en scène, s'ils sont blessés au bras gauche, ils continueront à se servir résolument de ce bras gauche ; s'ils ont une coupe de poison à boire, qu'ils l'agitent dans tous les sens pour bien démontrer qu'elle est vide et rassurer le spectateur. « Je n'ai plus rien à leur recommander, continue le malin

²⁷ Les castrats étaient généralement d'origine humble, voire très pauvre. La castration et le placement dans une institution religieuse (comme par exemple le Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo à Naples) était un moyen d'élévation dans l'échelle sociale.

Benedetto, sinon de se comporter avec leur modestie accoutumée, et de faire assidûment la cour à toutes les virtuoses et à tous leurs protecteurs; moyennant quelle titre d'*excellence* leur reviendra quelque jour. »

Portrait curieux et ressemblant. Croyez-vous que le signor Alipio Forconi soit tout-à-fait mort? Pour moi, je pense qu'il est caché quelque part et qu'il vit.

Passons à la cantatrice; Benedetto Marcello l'élève avec un soin particulier. Quel dommage de ne pouvoir donner aucune idée de ce naïf patois vénitien que l'auteur lui attribue, et dont le gazouillement populaire prête à son langage tant de force comique²⁸! La virtuose, la *signorina Giandussa Pelatutti*²⁹, est une fille du peuple; bien qu'elle représente la princesse Filastrocca et toutes les princesses possibles du théâtre, elle a conservé les inflexions de voix, les abréviations de syllabes, le zézeyement vénitien, et tout l'argot bizarre et gracieux des gondoliers et des matelots. Vous trouvez près d'elle son protecteur d'abord, l'important et officieux signor *Procolo*; puis la signora Madre, personnage non moins important; enfin le maestro nomade, attaché à la personne de la demoiselle, maestro Crica³⁰.

Je m'efface devant Marcello, qui entreprend, comme vous allez voir, l'éducation complète de la cantatrice.

LA CANTATRICE

Qu'elle se montre sur les planches avant sa treizième année³¹. Qu'elle ne sache ni solfège ni composition, à peine les principes de la lecture; qu'elle ait seulement appris par cœur un ou deux airs anciens ou cantates qu'elle répétera continuellement. Un directeur lui écrit qu'il veut l'engager à son théâtre; elle

²⁸ Chasles se trompe ici: c'est dans le dialecte de Bologne, et non de Venise, que s'expriment la cantatrice et sa mère.

²⁹ *Giandussa* est une dérivation vénitienne de l'italien « ghianduccia », mot d'origine médicale qui désigne la maladie en général, et par extension la peste. Il était également utilisé pour désigner une femme insupportable, une peste. *Pelatutti* est forgé à partir du verbe « pelare » qui signifie peler et est employé ici dans son sens familier (« plumer quelqu'un »). *Giandussa Pelatutti* est donc littéralement la *Peste qui plume tout le monde*.

³⁰ Marcello emprunte ce personnage à une satire antérieure de Lotto Lotti, *La cantatriz*, écrite en dialecte bolognais et publiée dans *Rimedi per la sonn da liezr alla banzola*, Milano, Gagliardi, 1703, p. 45-70. On trouve déjà dans cette satire une cantatrice dont le maître de chant s'appelle Cricca et le protecteur Proquil.

³¹ Les chanteurs, hommes et femmes, débutaient généralement très jeunes alors qu'ils étaient toujours en cours de formation. Voir sur ce point Sergio Durante, « Le chanteur », dans *Histoire de l'opéra italien*, traduction de Bernadette Delcomminette, Liège, Mardaga, 1987, vol. 4 (*Le système de production et ses implications professionnelles*), p. 400-401.

ne se hâte point de répondre, et finit par lui faire dire « qu'on lui adresse un trop grand nombre de demandes de même nature pour qu'elle se décide légèrement. » Ce n'est pas vrai, personne ne lui a rien proposé; mais il est de la dignité de Giandussa de se faire valoir et de se laisser désirer. Elle exige les premiers rôles; si elle ne les obtient pas, elle se résigne aux *seconds*, *troisièmes*, voire même aux *quatrièmes*, et elle force le directeur d'accepter par dessus le marché son mari, son frère, son oncle, son cousin ou son neveu. Qu'elle se fasse donner la copie de son rôle, avant même que la partition soit terminée et qu'elle le confie au bon maestro Crica, lequel merveilleux Crica remplacera les notes tenues par des ornements, inventera des variations, et détruira le plus tôt possible l'ouvrage du premier compositeur; pendant que la demoiselle apprendra de quelque avocat intime ou médecin sans clientèle ses gestes et mouvements de tête; quand elle doit respirer et se moucher dans le rôle qu'on lui donne. À sa première visite, le directeur est reçu majestueusement par la demoiselle en présence de madame sa mère. — « Désolée en vérité, s'écrie Giandussa, désolée de ne pouvoir vous zatisfaire; mais imaginez que zette barque maudite dans laquelle nous zommes venues était pleine de zens qui fumaient et zantaient faux! La tête m'en tourne encore et ze ne puis me tenir debout!^{IV} » — « Ah! mon ser directeur, reprend la signora Madre, il y a bien des sôzes à zouffrir, pour les zens gomme il faut, dans ces voyazes affreux! » — À la troisième ou quatrième visite, on consent à chanter, après bien des cérémonies, quelque cantate vieille et usée; on tousse, on s'arrête, on prie la maman de tirer du secrétaire le cahier d'appogiatures et de passages d'agrément, rédigé par le maestro Crica; on se plaint du clavecin qui est monté à un ton beaucoup trop haut. La vérité est que le Crica, l'accompagnateur ordinaire, ne tient pas le clavecin et que l'on est très embarrassée. Alors la signora Madre:

« En vérité de Dieu, cette ariette n'est pas du tout à sa voix; elle l'a chantée d'impromptu, à la première lecture; il faudrait que vous l'entendissiez dans le Pharamond³², ou dans le Justinien³³. Elle a encore ce beau morceau du *chaud*, celui du *froid*, celui du *poignard* et celui du *mouchoir* où la petite fait merveille! »

³² *Faramondo, dramma per musica* d'Apostolo Zeno, musique de Francesco Pollarolo, créé au Teatro Grimani le 27 décembre 1698. Le livret sera remis en musique par Nicola Porpora en 1719 pour le Teatro San Bartolomeo de Naples, par Francesco Gasparini en 1720 pour le Teatro Aliberti à Rome, et par Haendel en 1738 pour le King's Theatre de Haymarket à Londres. Le livret est inspiré du roman homonyme de La Calprenède (1661).

³³ *Giustino, melodramma* de Nicolò Beregan, musique de Giovanni Legrenzi, créé au Teatro San Salvatore de Venise le 12 février 1683. Le livret sera adapté et remis en musique par

La cantatrice est arrivée à Venise, chargée de lettres pour des dames de qualité, des abbesses, des gens riches ; elle ne reparait chez ces personnes que si elle en reçoit des dîners et des cadeaux. Elle tâche de se faire recommander à un banquier ou négociant opulent qui lui envoie du bois pour l'hiver et quelques pièces de vin. Elle se loge près du théâtre, dans un grenier qui lui coûte fort peu, et quand on vient la voir :

« Ah ! mon Dieu ! chers seigneurs, quel logement que celui dans lequel je vous reçois ! Il faut bien que je m'en accommode et que je demeure le plus près possible du théâtre ! Une pauvre jeune fille comme moi ne peut mieux accueillir une société si aimable et si polie ! »

Deux choses sont indispensables à la virtuose : le seigneur *Procolo*, d'abord en qualité de protecteur universel ; et ensuite une santé faible qui se compose de rhumes, de fluxions, maux de gorge, points de côté, etc. La cantatrice se plaint du vin, de l'eau, des aliments ; elle ne peut s'y habituer, elle a des maux d'estomac épouvantables. Aux répétitions, le protecteur l'accompagne et la conduit jusque sur la scène ; elle fait les yeux doux à tous ceux qu'elle rencontre, et aux premiers gestes d'humeur qui échappent à *Procolo* :

« Qu'est-ce que cela signifie ? s'écrie-t-elle brusquement. Voilà des manières bien ridicules ! J'en suis lasse, monsieur, j'en suis très lasse ! »

Au surplus, elle doit manquer à presque toutes les répétitions et envoyer à sa place la signora Madre tout en larmes : « Cette pauvre petite est bien à plaindre ! elle n'a pu reposer de la nuit ! On a fait, dans la rue, un bruit à ressusciter les morts ; vous auriez cru entendre le grand *Carroccio* de Bologne³⁴. D'ailleurs elle a perdu hier son manchon et elle a pris froid ; je ne crois pas qu'elle puisse se lever de tout le jour. » Aux répétitions que la cantatrice honore de sa présence, elle ne chante jamais ses airs ; elle attend la répétition générale pour essayer les notes d'agrément du maestro Crica ; elle fait recommencer l'orchestre, sous le prétexte que le mouvement est plus lent ou plus vif ; elle bouleverse son rôle, et commande au compositeur et au poète, ici une scène de désespoir, là une scène de folie. Elle n'est jamais satisfaite de son costume : il est vieux, il est pauvre, il n'est pas à la mode, d'autres l'ont porté. Le protecteur se charge donc de la réforme totale du costume, que l'on redemande vingt fois au tailleur, au cordonnier, au coiffeur, et qu'on leur renvoie autant de fois. Elle exige une première loge pour

Domenico Scarlatti à Naples en 1703, par Tomaso Albinoni à Bologne en 1711, par Antonio Vivaldi à Rome en 1724 et par Haendel à Londres en 1737.

³⁴ Carroccio : grand char emblématique de la ville de Bologne, que l'armée communale emmenait au combat.

la signora Madre, qui apporte chaque soir avec elle, mouchoirs blancs, foulards de soie, aiguilles, mouches, petits pots de rouge, gargarismes, potions, chaufferette, gants, miroir, poudre de Chypre, cahier d'appogiatures. En chantant, elle fait entendre tout au plus la dernière voyelle du mot ; en cas d'intonation fautive ou de mesure manquée, elle s'en prend à ce clavecin maudit, au maître de chapelle, qui ne fait attention qu'au corps de ballet, et à cet orchestre infernal qui ne lui donne jamais le bon mouvement.

Quand la virtuose va entrer en scène, elle demande du tabac à son protecteur ou bien à une comparse qui la traite d'*illustrissima*. Avant de quitter le théâtre elle prie ceux qui l'accompagnent de lui prêter un fichu de soie afin de se garantir de l'air, et, se retournant vers la *signora Madre* : « souvenez-vous bien, lui dira-t-elle, que je vous charge particulièrement de rendre ce mouchoir à la personne qui me l'a prêté ; cela vous regarde. » Hors du théâtre, il est bon qu'elle prenne des airs de princesse ; mais sur la scène elle redevient Giandussa ; sur les planches, elle doit rire, causer, ne se gêner aucunement et jouer de l'éventail. Dans un rôle d'homme, elle met plus de mouches qu'à l'ordinaire et marque bien sa taille. En général il faut qu'elle chante avec la tête, avec les yeux, avec le col, avec ses deux bras qu'elle élève et abaisse alternativement. Elle répétera toujours que, le carnaval passé, elle va se marier et faire une fin. Lui demande-t-on quels sont ses appointements, elle répondra que ce n'est pas la peine d'en parler qu'elle a voulu se faire entendre et se laisser apprécier. Et si les appréciateurs se présentent ; marchands, officiers, sénateurs, étrangers, Vénitiens, elle ne rebutera personne. Si elle tient les premiers rôles, elle fera la leçon à tous ses camarades, spécialement pour la pantomime et la mise en scène. Si elle n'est que *seconda donna*, elle exigera du compositeur un nombre de notes exactement pareil à celui des notes du premier rôle ; elle demandera son compte de paroles au poète comme son compte de notes au musicien. Elle aura grand soin de ne le céder en rien à la prima donna en fait de costume, de cadence, de mouches, de queue de robe, de protecteur, de musc, de trilles, de perroquet qu'on apporte sur la scène, etc., etc., etc.

À quelle étude infinie avez-vous soumis la cantatrice, maître Marcello ?

Mais cette étude n'est pas complète encore, et nous suivrons la belle dans ses pérégrinations et amusements divers.

— Elle voyagera de loge en loge, pendant les entr'actes, se plaignant du directeur, des auteurs, menaçant l'administration de la planter là, et disant qu'elle a aussi ses protections, qu'elle ne craint personne, et que si on ne veut pas la ménager, on verra plus tard.

Quand le compositeur l'interrogera sur l'étendue réelle de sa voix, elle s'attribuera trois notes basses et trois à l'aigu de plus que les cordes qu'elle possède. Chaque jour elle fera entrer avec elle, sans payer, dix ou douze amis sous le masque, sans compter le grand *procolo* de service, et deux ou trois *sous-procoli* en expectative. Qu'elle aille assister aux répétitions générales des autres théâtres; et là, pendant le profond silence de l'auditoire, qu'elle révèle, en applaudissant, la présence de la célèbre signora Pelatutti. Elle se retournera ensuite vers sa compagne, disant: « Comme cette scène du poison et cette autre scène de l'amante à genoux est défigurée! Tout cela est d'une langueur mortelle, insoutenable, grâce à cette virtuose à qui l'on donne 5,555 fr de bonne monnaie de Venise! Je n'ai pas ces bonheurs-là, moi! De mauvais soliloques, de vieux airs tronqués, voilà tout ce qu'on me livre... rien qui puisse développer le peu de mérite qu'on a! » Lui parle-t-on d'une autre cantatrice: « Mieux vaut se taire que médire, répond la Giandussa; je l'ai vue se charger d'un petit bout de rôle qui n'avait pas trois airs. La voix lui manquait à la seconde représentation. Elle devient grasse à faire peur! C'est un vrai sac qui veut marcher, et puis elle n'est jamais en scène; elle regarde toujours les loges et les coulisses. Elle est aussi un peu jalouse; elle pleure toutes les fois qu'une autre a du succès, son protecteur a beau la vanter; son dernier rôle l'a coulée! »

Avant de signer un engagement et de quitter son pays, une cantatrice exigera d'avance moitié de ses appointements pour se fournir d'œufs frais, de trilles nouveaux, d'appogiatures et d'un protecteur en habit noir. Elle apportera avec elle un chat, un perroquet, deux épagneuls, et divers animaux domestiques, que le seigneur Procolo fera boire et manger pendant le voyage.

Dès qu'elle aura reçu la copie de son rôle, elle enverra sa partie seule et sans basse, au maestro *Crica*, lequel se hâtera d'y ajouter variations, fioritures et agréments, avec rechange pour que la signora puisse les choisir à son gré; il les écrira sans songer aux parties de basse, qu'il remplacera par tout ce qui lui viendra dans l'esprit.

La *prima donna* ne fera pas la moindre attention à la seconde; ni la seconde à la troisième, et ainsi de suite, par rang de hiérarchie. Chacune de ces dames, pendant que son inférieure chante, doit se retourner, consulter la tabatière de Procolo, tirer son miroir, y regarder et faire des mines au public.

Tous les sonnets, compliments, madrigaux, petits vers, couronnes adressés à Giandussa la virtuose, seront appendus comme trophées dans la chambre au clavecin. Les sonnets imprimés sur satin de couleurs diverses, seront recousus avec soin par la maman, qui en fera, malgré la bigarrure, un beau dessus de table, ou un tapis pour le buste de sa fille.

La virtuose se fâchera contre le protecteur, si elle n'a pas un sonnet nouveau par ariette ; et quand on applaudira l'ours, le tonnerre ou le tremblement de terre, elle fondra en larmes.

Avant de commencer un air, elle regardera attentivement le chef d'orchestre, ou le premier violon, pour recevoir d'eux le signal nécessaire, et savoir quand il faut entrer à temps. Elle exécutera tous les soirs de nouvelles variations sur le même air, qui contrarieront ou ne contrarieront pas l'orchestre, peu importe ; le maestro est sourd et muet. Lorsqu'elle aura épuisé sa provision de variations, elle en jettera, même dans le trille, qui est la seule chose qu'on écoute aujourd'hui. Elle forcera le compositeur d'introduire dans tous les airs des gammes de doubles croches ascendantes en triolets, dont la répétition constante bannira du théâtre une variété dangereuse ; elle refusera les ariettes, qui laissent la cantatrice en scène³⁵, et n'acceptera que celles qui lui permettent de provoquer par sa sortie une éruption de *brava*, *evviva*, etc. Jamais, dans les *duos* elle ne chantera en mesure avec l'autre acteur ; et surtout elle s'arrêtera démesurément sur la cadence, se piquant de prolonger le trille d'une manière indéfinie. Quant à son jeu, elle imitera le signor Alipio Forconi, sourira pendant que la musique pleure ; causera avec un musicien pendant les scènes pathétiques ; lancera un regard à *Procolo*, lorsqu'elle prononcera les mots : *cruel ! traître ! barbare !* se retournera du côté de l'ours ou du souffleur quand elle dira : *ma vie ! mon âme ! mon seul bien !* éclatera de rire dans le dénouement tragique ; et au milieu d'une grande catastrophe, se fera apporter, par un jeune garçon de salle, son magnifique mouchoir brodé qu'elle déploiera. Elle saura tous les rôles de ses camarades, à la place du sien, et les chantera dans la coulisse, pour les troubler ; elle jouera avec l'ours et dansera avec le tremblement de terre ; puis s'apercevant qu'un des sourires de son protecteur s'est égaré vers quelque fille des chœurs, sa colère vénitienne éclatera, réelle ou affectée, mais tragique dans sa violence et populaire dans son jargon.

C'est surtout dans les rôles d'hommes que la Giandussa doit triompher. C'est aussi le triomphe de l'éloquence de la signora Madre. « Il ne m'appartient pas de le dire, s'écriera-t-elle ; mais, dans ces rôles, la petite n'a pas d'égale ; elle s'est fait un honneur immortel. Vous pourriez croire qu'elle se courbe un peu trop, et qu'il y a quelque chose à dire aux genoux. Mais non, regardez bien ; elle est droite comme un fuseau et faite au tour. Voyez cette

³⁵ Allusion à l'*aria di mezzo*, chantée non pas au début (*aria di sortita*) ni à la fin (*aria d'entrata*) mais au milieu de la scène. Leur élimination quasi totale fut l'une des conquêtes de la première réforme de l'opéra italien.

démarche, et cette paire de jambes ; vous diriez les balustres d'un palais. On peut s'informer de la manière dont elle a joué le grand rôle de tyran l'année dernière à *Lucques*, dans celle ville où l'on fait de si beaux opéras ! Toute la ville en perdait la tête^v. »

La distance de civilisation qui sépare la cantatrice moderne de cette virtuose primitive, est immense assurément. Peut-être toutefois, derrière les coulisses de Berlin, de Vienne ou de Londres, découvrirait-on aujourd'hui, en se donnant un peu de peine, l'affectation, les prétentions, l'orgueil capricieux, la vanité jalouse, les rivalités puériles, et les faiblesses fatales à l'art, éléments si bien groupés dans la comédie burlesque de Marcello. Remarquez un peu la supériorité de cet homme de génie sur un homme d'esprit, Scarron ; sur un grand poète, Byron ; et sur un homme d'un talent souvent admirable, Goethe. Tous trois ont voulu peindre ce qui se passe derrière les coulisses ; nous intéresser ou nous amuser par le tableau des passions ou des travers qui se pressent dans le petit monde factice, l'univers à part des actrices et des acteurs³⁶. L'exagération burlesque du premier ; la verve hardie et facétieuse de l'autre ; les hypothèses sentimentales du troisième, ne valent pas les vérités fines et les traits pris sur nature par le Vénitien Marcello. Il lui suffit de quelques mots pour caractériser le maestro *Crica*, ce valet musical de la virtuose ; et la signora Madre qui roule dans l'orbite de sa fille, et fait des dépenses superbes de langage en faveur des jambes de la cantatrice ; et la *Giandussa Pelatutti*, elle-même, cette pauvre enfant de Venise, née dans un haillon, transformant ce haillon en pourpre par le prestige de sa voix ; astre populaire qui entraîne dans sa course directeur, acteurs, orchestre, comparses, mère, ours et perroquet ; qui renverse les partitions, défait les poèmes, file dans le ciel, escortée d'une longue queue de protecteurs asservis ; et représente admirablement le pouvoir de la volupté musicale sur cette Italie moderne, à genoux devant la tyrannie du plaisir.

Voici maintenant venir le directeur !

Impresario, approchez, prêtez l'oreille. En prenant pour base votre ignorance qui est de première nécessité, vous avez encore bien des choses à faire.

Choisissez un grand seigneur qui donne sa protection au théâtre ; et quand des virtuoses étrangères, personnages difficiles à conduire, vous arriveront, lancez-leur ce grand seigneur qui se chargera des dames, puis des chiens, des perroquets, des chats, des pères, des mères, des frères, des sœurs et de toute la compagnie.

³⁶ Allusion aux pages consacrées au monde du théâtre dans les *Mémoires* de Lord Byron, le *Wilhelm Meister* de Goethe et *Le Roman comique* de Scarron.

LE DIRECTEUR.

Payez bien le tigre, l'ours, les éclairs, les tempêtes, la prima donna, enfin ce qui est nécessaire. Ne donnez presque rien à tout le reste. Recommandez au poète les scènes à effet : que l'*animal* en vogue paraisse à la fin des actes, et que les dénouements s'opèrent au moyen de reconnaissances inattendues ; un signe au bras, au menton, au genou, à la poitrine, à la langue, justifient parfaitement les susdites reconnaissances miraculeuses. Engagez beaucoup de femmes et très peu d'hommes. Si deux actrices se disputent un rôle, faites vite confectionner deux rôles égaux, et recommandez que les deux noms des héroïnes contiennent le même nombre de syllabes, de peur de rivalité jalouse.

Remettez au compositeur le poème manuscrit, le 4 du mois, et pas avant. Dites-lui qu'il faut absolument paraître le 12, et cela sans faute ; qu'il peut se permettre des contre-sens, des quintes, des octaves de suite, pourvu que l'on marche. Mesurez au sablier la longueur matérielle de la pièce, et embarrassez-vous très peu de sa valeur véritable. Payez à forfait décorateurs, danseurs, choristes, et n'exigez pas qu'ils fassent exactement leur devoir : votre succès ne dépend pas d'eux. Que les rôles de jeunes princes soient toujours remplis par des acteurs qui aient vingt ans de plus que leur mère. Supportez patiemment les impertinences des virtuoses, attendu que ces messieurs étant rois, princes, ministres, ambassadeurs, se vengeront aisément ; il leur suffit pour cela d'une fausse intonation, d'un rhume volontaire ou de toute autre invention semblable. Enfin dès qu'un acteur trouve son rôle mauvais ou indigne de lui, forcez le poète de gâter son ouvrage et de se conformer aux intentions quelconques du virtuose.

La salle ne doit jamais rester vide. Donnez leurs entrées à votre avocat, à votre huissier, à votre avoué, à votre médecin, à votre barbier, à votre filleul, à vos amis, et priez vos comparses, vos virtuoses, vos musiciens, même votre ours, de faire entrer chacun cinq ou six personnes sous le masque.

Quand il sera question du paiement, rabattez du compte la seconde moitié de chaque air, laquelle vous ne paierez ni aux contrebasses ni aux violoncelles. En effet, le compositeur, prévenu par vous, l'aura laissée en blanc, et c'est un prétexte admirable. La monnaie avec laquelle vous solderez les virtuoses sera en général de mauvais poids et d'un titre inférieur. Vous répondrez, si l'on vous en fait reproche, que cela est juste ; que l'un a toujours des rhumes, que l'autre chante faux, et que vous les payez de leur monnaie.

Engagez de jolies filles et de mauvais acteurs. Logez vos demoiselles près du théâtre, dans quelque taudis que vous aurez rempli de provisions ; elles vous abandonneraient si vous n'aviez pas ce dernier soin. Allez par la ville,

prônant leurs mérites et leur beauté singulière. Il vous viendra des protecteurs qui paieront à votre place le bois et la chandelle. Répétez que votre troupe est unique, toujours d'accord ; que votre bouffe³⁷ vous coûte des trésors ; que votre *ours* n'a pas son pareil ; que vous avez surtout une fille habillée en homme qui fera fracas, et une jeune comique d'une coquetterie, d'une vivacité incroyables. Acceptez les actrices mariées, et même celles qui se trouvent enceintes ; elles joueront les impératrices. Que votre compositeur vous donne force ariettes bruyantes, surtout après les scènes pathétiques. Vous permettrez à vos acteurs de laisser de côté la moitié des airs et tout le récitatif, à vos musiciens de ne pas graisser leur archet, à votre *ours* de se reposer, à vos comparses de fumer avec le roi, mais seulement les jours où il y aura peu de monde. Enfin rendez visite aux actrices et flattez leur vanité. Si l'argent vous manque, faites de mauvaises querelles à ces messieurs : l'un a déchiré son costume, l'autre n'est pas entré à temps ; celui-là s'est enrhumé. Que de ressources n'avez-vous pas ?

Passons maintenant en revue instrumentistes, décorateurs, danseurs, bouffes, tailleurs, pages, comparses, copistes, contrôleurs, etc., pour arriver enfin à un nouvel acteur de premier ordre, le protecteur de la cantatrice.

1° *L'instrumentiste*

Le violoniste sait faire la barbe, friser les perruques et un peu de musique. Il extirpe les cors radicalement. Son archet n'est jamais graissé qu'à moitié ; souvent il ne se sert que d'un quart de ce même archet, et il joue *fortissimo* depuis le commencement jusqu'à la fin. Il ne suit jamais le chanteur, change toujours le temps, et termine par un long point d'orgue, préparé à l'avance, avec doubles cordes, tours de force, etc. Les violons ne s'accorderont qu'entre eux, et jamais avec le clavecin ni la contrebasse.

Pour les altos, même discipline.

Le second clavecin n'ira qu'à la répétition générale ; il ne saura lire qu'une seule clef, donnera toujours la sixte, ne suivra point le chef d'orchestre, et terminera toutes les secondes parties des airs par la *tierce majeure*.

Le bassiste accompagnera toujours le récitatif des ténors et des basses à l'octave supérieur ; il essaiera chaque soir de nouvelles variations de sa partie, qui feront une dissonance agréable avec les violons et les voix.

La contrebasse ne jouera qu'avec des gants, n'accordera jamais sa dernière

³⁷ Le *buffo* (chanteur bouffe) interprétait les *intermezzi* comiques placés entre les actes du *dramma per musica*.

corde, ne graissera son archet que vers l'extrémité, remettra l'instrument dans sa boîte vers la moitié du troisième acte et s'en ira.

Le hautbois, la flûte, la clarinette ne s'accorderont jamais ; et pendant la représentation, la chaleur du souffle fera monter leurs instruments d'un ton ou deux ; ils continueront bravement.

2° *Le décorateur, le danseur, le bouffe, le tailleur.*

Que le décorateur traite à forfait avec le directeur, et que lui-même il cède son engagement à quelque peintre de second ordre, en se réservant les deux tiers de bénéfice sur le traité stipulé. Ce dernier trouvera encore moyen de bénéficier des deux tiers sur ses dépenses. Point de perspective, de dessin, ni de clair-obscur ; les deux premiers plans, couverts d'une draperie magnifique, qui servira parfaitement bien à tous les changements à vue³⁸. Réservez peu de jour, afin d'épargner le luminaire ; rétrécissez la scène ; vous n'avez besoin ni de porte ni de fenêtres ; vos acteurs entrèrent par le milieu du mur, par la coulisse la plus rapprochée de leur loge. Faites apporter pendant la représentation les chaises, tables, ou bancs nécessaires ; préparez sur les bancs de jardin, un bon coussin pour que l'acteur puisse y dormir à son aise. N'éclairez que les premiers plans ; vous pouvez charger de couleurs sombres, qui ne coûtent pas cher, les décorations et les toiles de fond ; vous bornez ainsi vos horizons, et votre but se trouve atteint. Dans l'arsenal de Darius, ou la lente d'Alexandre, entassez des boulets de canon, et placez des faisceaux de mousquets. Que votre dernière scène absorbe tous vos soins. À Venise, on laisse entrer le peuple à la fin du spectacle, et vous devez frapper l'attention : accumulez donc toutes vos ressources : jardins, palais, pavillons, soleil levant, soleil couchant, grande chasse à l'ours, festin, ballets, couronnement, orage sur la mer ; et appelez ce mélange *palais du soleil, de la lune* ou du *directeur*. Tâchez de faire descendre du ciel cette décoration chargée de lumières et de comparses armés d'hiéroglyphes, d'instruments et d'attributs ; ces derniers moucheront les bougies placées à côté ou au-dessus d'eux, et ce sera une notable économie³⁹.

³⁸ Le texte de Chasles est ici très elliptique par rapport à l'original : « Il peindra une toile magnifique sur les deux premiers panneaux de sorte que ceux-ci puissent servir à tous les changements de décors qui ne demandent pas de représenter un extérieur, bien qu'ils ne feraient pas de mal, dans quelque bois ou jardin, pour couvrir les virtuoses du danger de s'enrhumer à ciel ouvert » (nous traduisons).

³⁹ Il était en effet d'usage à Venise de laisser entrer le peuple gratuitement pour le dernier acte, ou la dernière scène.

Pourquoi dois-je vous expédier rapidement, dans l'intérêt de mon lecteur, qu'une trop longue analyse lasserait, danseurs de tous les âges, rassemblés dans le même corps de ballet, depuis soixante-dix jusqu'à trois ans; rôles bouffes qui, par respect pour l'importance de votre emploi, ne vous servez que d'ornements pathétiques et d'intonations sérieuses; ingénieux tailleurs qui vous faites payer à la fois par le directeur et par l'artiste, confectionnant pour le compte du premier des costumes solides et abominables, pour le second des costumes brillants et peu durables, mais chargés de faux mollets et renforcés de cuisses et d'épaules; petits comparses de six ans qui voulez une perruque blonde par dessus vos cheveux noirs, et qui la perdez la première fois que vous paraissez en scène; et vous, comparses d'âge mûr, qui emportez les bottes, gants, caleçons de l'administration, et offrez une prise de tabac à tout le monde; en ajoutant: « *Il fait chaud... j'ai soif!* »

Et vous, souffleurs, qui faites les petites affaires du directeur, vous chargeant de ses locations et de ses emprunts; — et vous, copistes, qui recevez l'argent du théâtre et cédez à bas prix à des mains inhabiles la besogne qui vous est confiée.

Gens de loi qui prêtez votre logis aux lectures d'opéra; ne servant à rien qu'à remplir le parterre et les loges de vos amis qui ne paient pas; grands seigneurs, gentilshommes, protecteurs du théâtre, auxquels sont abandonnées les actrices arrivantes, et qui êtes spécialement chargés d'apaiser les colères de ces dames, les réconciliant avec le directeur, le compositeur, le cordonnier, le protecteur et le tailleur; contrôleurs de la porte, qui mettez dans votre poche la moitié des billets, pour les revendre ensuite à bas prix, et laissez entrer dans la salle toutes les personnes sous le masque de qui vous aurez reçu la bonne manche pendant la journée; vous enfin, distributeurs de billets, qui ne rendez jamais la monnaie exacte, sous prétexte que la pièce qu'on vous donne n'a pas le poids. Il faut que vous disparaissiez devant deux êtres supérieurs, qui réclament une mention détaillée et une analyse scientifique: le protecteur en titre de l'actrice; et la mère de l'actrice.

Le protecteur

Tous les âges lui conviennent, toutes les nations l'acceptent: il peut être de toutes les laideurs imaginables; il est jaloux, attentif, passionné, délicat, et ne respire que pour la virtuose. Il apprend tout le rôle de Giandussa; il la souffle quand elle est en scène; il porte le manchon, le chien, le perroquet et le fameux cahier d'appogiatures. Une querelle ne l'effraie pas, tout au contraire; elle le remet en humeur et en verve. Il se lie intimement avec le

directeur, ne sort des coulisses que pour entrer en scène, et s'y tient derrière la cantatrice, armé d'un miroir, du cahier, de l'air nouveau, de pâte pectorale, de parfums et de sels. Il envoie des cadeaux au poète et au musicien, pour que l'on fasse un beau rôle à sa souveraine, et recommande à chaque comparse, à tous les pages, aux souffleurs et garçons de salle, de ne songer qu'à elle seule. Quand un page porte la queue de sa robe traînante, c'est toujours du côté du protecteur que le petit garçon la tire. Il donne une montre neuve et une robe à chaque répétition générale. Quand il parle des appointements de Giandussa, il les exagère d'un tiers

S'il est question de la virtuose, le protecteur prend la parole : « Voici trois ou quatre ans que j'ai l'honneur de la connaître, et je l'ai vue soutenir une soixantaine d'opéras au moins. C'est une fille charmante ; la meilleure éducation ; un désintéressement rare, un esprit d'ange, une âme peu commune ; je ne connais pas de cantatrice qui lui ressemble, et c'est pitié qu'elle soit entrée au théâtre. »

LA MÈRE DE L'ACTRICE

Celle-ci a énormément à faire. Qui donc, si ce n'est elle, dirigera ce sérail de chiens, perroquets, singes, oiseaux, que la cantatrice entretient ? Qui battra la mesure, quand la fille chante ? Qui dira du mal des autres cantatrices et engagera avec leurs mères un de ces combats de paroles que Marcello reproduit avec fidélité, et qui perdent une partie de leur sel, en perdant les inflexions et le patois de Venise ? « Votre fille Julienne est bien fière de son succès de ce soir, n'est-ce pas ? Je sais, moi, ce qu'il en est ! Je n'ai pas de cadeaux à faire au compositeur et au poète ; je n'invite pas le directeur à dîner !

— « Madame, si je donne à dîner à quelqu'un, cela me regarde ! Et si ma fille a du succès, je vais vous dire pourquoi : c'est qu'elle prononce bien, chante bien, est bien en scène, ne rit pas avec ses camarades, connaît les demi-tons et fait sans se gêner tout ce que le public aime. Voilà ce qu'il faut, madame, et ne pas s'en prendre au tiers ou au quart, si l'on ne plaît pas. »

— « Madame Sabadin⁴⁰, madame Sabadin, reprend l'autre, ma fille n'a pas besoin de vos leçons ; elle en a pris d'un maître qui vaut mieux que tous les vôtres, madame ! un maître à un louis le cachet, madame ! et qui ne venait que trois fois par semaine, madame, encore à la recommandation des plus grands seigneurs ! Voilà ! »

⁴⁰ Nom comique qui signifie « née un samedi ».

À la mère appartiennent le choix des protecteurs, l'art d'éconduire les jeunes gens qui pourraient nuire aux progrès, celui de renvoyer les créanciers, les encouragements donnés à Giandussa lorsqu'elle a bien battu son trille; la fonction de recevoir les cadeaux et de renvoyer les marchandes de modes qui ne sont pas payées et qu'il faut payer le plus tard possible. Cette mère a un mari, dit-elle, qui a fait de mauvaises affaires, qui s'est engagé pour ses amis, et qu'elle veut sauver; voilà pourquoi elle reçoit les cadeaux qu'on lui envoie. Quand sa fille chante, elle la suit du regard, du geste, même de la voix, et ouvre la bouche en même temps qu'elle. La cantatrice ne peut pas se concevoir sans mère; c'est le premier ministre, le surintendant, le point d'appui, la cheville ouvrière, le piédestal; les cinq sixièmes de la virtuose.

— Ce portrait de la *signora Madre*, terminera nos extraits du pamphlet de Marcello; soixante-quatre pages seulement, que nous n'avons pas traduites, mais abrégées, et qui sont du meilleur goût de plaisanterie, et d'une finesse d'observation satirique rarement égalée. Les auteurs du cours de littérature ne parlent pas de ce joli volume qui, dans son genre, est un chef-d'œuvre. Ils l'oublient; et font mention de mille poèmes didactiques absurdes, sans génie, sans verve, sans raison.

L'histoire de la littérature ne peut être refaite aujourd'hui que par un esprit assez vaste pour ne plus la considérer scolastiquement comme un métier à part, comme un labeur isolé; mais dans ses rapports avec les arts, la politique, la guerre, le plaisir, le devoir, avec toute humanité. Elle n'est pas le monopole de quelques pédants; elle est la voix de tous les plaisirs, de toutes les souffrances, de tous les rires, de toutes les voluptés de l'homme; elle n'est rien si vous l'isolez de l'histoire de la civilisation. Il n'y a réellement ni littérature française, ni littérature italienne; ni genre romantique, ni genre classique. Il y a eu en Europe, depuis mille années, des joies et des douleurs, des progrès et des expériences, des enthousiasmes et des ironies, des théâtres et des guerres, des chants et des larmes, qui ont trouvé pour les exprimer de puissantes organisations. Celui qui écrit ces lignes a toujours tenu à honneur et à devoir d'élargir le cadre de la critique moderne; et l'impulsion qu'il a donnée lui semble aujourd'hui prête à obtenir ses résultats. Non seulement (s'il lui est permis de rappeler des efforts) il a cherché dans toutes les littératures, étudiées à la source, la loi suprême du beau, mais il a pris plaisir à ressusciter les noms injustement effacés ou à demi perdus; il a étudié et analysé plus d'une de ces intelligences vives et fortes que la critique banale avait oubliées; Gozzi, par exemple, le comique vénitien; Alarcon l'Espagnol, l'égal de Calderon, et l'auteur du *Menteur* que Corneille a traduit. Marcello, compositeur sublime dont la renommée musicale a

éclipsé le mérite d'écrivain ; satirique et ingénieux esprit : artiste clairvoyant ; inexorable dans la sphère de son art ; bon prosateur, au style acéré et rapide, mérite, on vient de le voir, une place entre ces écrivains qui n'ont pas toute leur renommée, et auxquels il faut la rendre.

PHILARÈTE CHASLES.

ⁱ Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno nel quale si danno avvertimenli utili e necessari a poeti', compositori di musica, musici dell'uno e l'altro sesso, impressarii, suonatori, ingegneri e pittori di scene, parti buffe, sarti, paggi, comparse, suggeritori, copisti, protettori e madri di virtuose etc. etc. etc. (Venezia, 1748.)

ⁱⁱ *Convito. – Eloquienza volgare.*

ⁱⁱⁱ Voyez notre premier article sur le *Theatro alla moda*.

^{iv} *Ch'al m'uscusa mo se sta sira a n'poss servirel, perch'a n'mai psù durmir in quel Psadur, etc., etc.*
— Ce jargon populaire ne ressemble pas au dialecte des poésies vénitiennes ; il se rapproche du vieux provençal par la suppression des voyelles finales et la forme de la phrase.

^v Le texte est d'un très bon comique, dont le dialecte augmente l'effet : « O in quant à quel bisogna ch'tutt'ceden alla mi'fiola. An'sta ben a mi a direl, ma per tutt'a ackvist un unor immurtal... In scena l'e dritta com'un fus'e linda com com'un pindumin. L'e scarma, e l'ha un per de gamb'ben fatt', ch'i paren du balustr'e un bellissim'caminar. E po a s'po infurma de qula gran part de Tiranni', ch'la fatt'l'an passa a Lug; dov'si fa qui gran uperun ch'tutt'i andavin'dri matt' (p. 38). »