

Un Bolonais à Paris : Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre royal Italien

Autor(en): **Frigau, Céline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **28-29 (2008-2009)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835129>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Un Bolonais à Paris: Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre royal Italien

CÉLINE FRIGAU (Paris)

En 1829, Édouard Robert et Carlo Severini décident d'engager le décorateur Domenico Ferri au Théâtre-Italien de Paris. Robert n'est encore qu'inspecteur du personnel et du matériel, et Severini occupe les fonctions de régisseur; Émile Laurent ne leur cède la direction qu'en octobre 1830. Pourtant, les deux hommes semblent suivre une stratégie déjà bien affirmée: leur théâtre sera tout italien, et un peintre comme Ciceri¹, qui n'a d'italien que le nom, devra faire place à un décorateur venu de la péninsule: «À présent que j'ai vu les décorations et la manière de les faire avec économie et grand effet, il nous faut un peintre italien et envoyer promener les Ciceri», écrit Robert à Severini le 22 septembre 1829².

Le successeur de Ciceri se nomme Domenico Ferri. Né à Selva Malvezzi à la fin du XVIII^e siècle³, il s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts de

* Je tiens à remercier Pauline Girard, conservateur à la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque-musée de l'Opéra), pour avoir généreusement accompagné cette réflexion. Ensemble, nous en avons présenté la première étape dans une intervention intitulée «Regards sur l'iconographie du Théâtre-Italien», lors de la journée d'étude organisée en collaboration avec Aurélien Poidevin, «L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions. XIX^e-XX^e siècles», à l'Université Paris 8, le 20 juin 2009. Une seconde étape a été exposée lors du XIII^e colloque de musicologie du «Saggiatore musicale» organisé par Giuseppina La Face-Bianconi à Bologne les 20, 21 et 22 novembre 2009.

1 Pierre-Luc-Charles Ciceri (Saint-Cloud, 1782 – Saint-Chéron, 1868), peintre décorateur de théâtre, paysagiste, aquarelliste, caricaturiste. Élève de Degotti et d'Isabey sous l'Empire, il travaille à partir de 1810 à l'Opéra, où il devient décorateur en chef en 1818, avant d'être aussi nommé, en 1826, peintre-décorateur du Théâtre-Italien, poste qu'il occupe jusqu'à ce que la direction d'Émile Laurent engage Domenico Ferri en 1829. Ciceri est également actif à la Comédie-Française, au Gymnase et au Théâtre de la Porte-St-Martin. Cf. Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris*. Vol. 2: *Théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993, pp. 296-304.

2 Bibliothèque-musée de l'Opéra (F-Po), LAS Th. Italien 1, pièce 2 (2). Robert dirige le Théâtre-Italien avec l'aide de Severini d'octobre 1830 à février 1838.

3 D'après Angelo Mercati, «G. Rossini raccomanda al Cardinale Bernetti una petizione del pittore Domenico Ferri», in *L'Archiginnasio. Bollettino della biblioteca comunale di Bologna* (a cura di Albano Sorbelli, Bologna, Cooperativa Tipografica Azzoguidi), 26, 1931-X, p. 265, Ferri serait né en 1797. Mais Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia*

Bologne. Les futurs décorateurs de théâtre n'y reçoivent pas d'enseignement spécifique, pas plus que dans les écoles françaises ou à l'Académie de Brera de Milan d'où est issu le célèbre Alessandro Sanquirico. Mais nombreux sont les élèves qui, comme Ferri, choisissent ensuite d'embrasser la carrière théâtrale. Domenico Ferri commence en 1818 à créer des décors appréciés dans les théâtres de la péninsule. Ses réalisations les plus importantes ont lieu au Teatro Apollo de Rome (une *Maria Stuarda regina di Scozia* de Saverio Mercadante en 1821, une *Donna Caritea* du même compositeur en 1827), au Teatro Comunale de Bologne (*La Sonnambula* de Bellini en 1834) et au San Carlo de Naples (*Don Giovanni Tenorio*, adaptation de l'opéra de Mozart de 1834, ou encore *Lara* de De Ruolz en 1835). En 1829, sa réputation et l'amitié de Rossini lui valent son contrat au Théâtre-Italien⁴. Il y reste jusqu'au début des années 1850, n'acceptant qu'occasionnellement des contrats à Bologne et à Naples. Après quoi, fort du prestige international ainsi acquis, il devient architecte et décorateur officiel de la cour de Savoie⁵.

Les traces de ces dernières années passées dans les châteaux demeurent. Mais des trente ans de vie théâtrale il ne reste rien, pas une toile de fond de scène, pas une maquette de décor accessible, pas un dessin original, seules quelques lithographies et gravures signées par d'autres artistes, parues pour la plupart dans deux recueils de scènes théâtrales. Quel statut donner à ces images – témoignages fidèles, documents médiatiques ou matériel technique ? Dans quelle mesure documentent-elles la réalité scénique du Théâtre-Italien, ou les représentations des spectateurs ? Comment s'appuyer sur elles pour retracer l'activité de Domenico Ferri au sein de l'institution ? Il faut, pour le comprendre, confronter ces estampes à d'autres sources : maquettes et scènes d'autres scénographes, témoignages de spectateurs, livrets des œuvres représentées, archives administratives. On espère ainsi débrouiller les fils intimement liés des processus de création, de réception et d'administration, et voir comment l'artiste bolonais répond aux exigences de la direction en proposant au public parisien des créations considérées comme « italiennes », inspirées des motifs de Sanquirico et pourtant tout à fait personnelles.

dalle origini al 1936, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio, 1980, vol. 3, p. 404, et A. Pacia, « Ferri, Domenico » in *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di Alberto Ghisalberti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 134-137 : 134, donnent la date de 1795.

4 J'enquête actuellement sur les raisons politiques qui ont pu motiver le départ de Ferri.

5 Cf. Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*.

Le matériel iconographique relatif à Domenico Ferri que conserve la Bibliothèque nationale de France se compose d'une vingtaine de lithographies, gravures ou aquatintes⁶, apparemment tirées du *Choix de décorations du Théâtre Royal Italien* publié à Paris par Rittner et Goupil en 1836⁷, à quoi s'ajoutent douze gravures de scènes créées par Ferri pour les théâtres de la péninsule, réunies dans la *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali* de Lorenzo Ruggi⁸. Cela constitue la plus grande collection de représentations de décors de Ferri accessible en bibliothèque, connue à ce jour⁹. Cette iconographie rend compte de dix productions du Théâtre-

6 Mise au point par Hercule Segers en 1660 et perfectionnée par Jean-Baptiste Leprince dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'aquatinte, également appelée gravure au lavis ou manière de lavis, est un procédé de gravure qui consiste à graver sur le cuivre ou le zinc avec le pinceau et de l'eau-forte. On obtient ainsi des effets semblables à ceux du lavis d'encre de Chine ou de l'encre sépia : impressions d'aplats et de surfaces colorées, dégradés et modulations de lumière, là où la gravure à l'eau-forte ne peut que jouer sur la densité et l'épaisseur des traits.

7 *Choix de décorations du théâtre Italien. (Eort [sic] des druides. – Salon. – Cabinet. – Moulin. – Carrefour de Saint-Jean et Paul. – Arsenal de Venise)*, Paris, [Rittner et Goupil], 1836. Le recueil est entré au département des Estampes de la F-Pn au titre du dépôt légal le 31 décembre 1836, et porte le numéro 1151. À partir de 1811, tous les documents iconographiques entrés sont recensés et publiés dans la Bibliographie de la France. Elles ont été reprises et indexées par George D. McKee (Binghamton University Library) avec la collaboration de l'ARTFL de l'Université de Chicago, dans la base de données «The Image of France. 1793-1880 at ARTFL», 09.07.2009 : http://signets.bnf.fr/html/categories/c_760EST_colfran.html

8 *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali le più applaudite nei teatri italiani disegnatte ed incise da Lorenzo Ruggi pittore di decorazioni in Bologna*, [s.l.], [s.n.], [s.d.]. Un exemplaire du recueil de Ruggi, qui comprend onze images de scénographies italiennes de Ferri, est consultable au département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France (4-RIC-6 ; F-Pn).

9 F-Po EST. SCÈNES Anna Bolena (2), EST. SCÈNES Le Fantôme (1-2), EST. SCÈNES Ines de Castro (3-5), EST. SCÈNES Malek-Adel (1-3), EST. SCÈNES Marino Faliero (3-7), EST. SCÈNES Norma (1-2), EST. SCÈNES Otello (2), EST. SCÈNES les Puritains (5), EST. SCÈNES La Sonnambula (1). D'autres estampes sont conservées au département des Estampes de F-Pn : il s'agit de doublons de celles de F-Po, à l'exception d'une scène de *Matilde di Shabran*, F-Pn, SNR-3-PEDRETTI. Il s'agit d'une collection importante si l'on considère que les deux bibliothèques citées dans l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico, Firenze – Roma, Le Maschere, 1954-1977, et par Pacia dans le *Dizionario Biografico*, p. 137, conservent vingt-cinq images représentant des scènes de Ferri (neuf gravures de Ruggi, une lithographie et une gravure à l'Istituto Nazionale per la Grafica de Rome, sept gravures de Ruggi et un recueil de sept gravures et lithographies pour le Théâtre royal Italien au Museo teatrale alla Scala de Milan ; I-Ms). Les images de Rome sont identiques à celles conservées in F-Po. Reste à vérifier si celles de Milan sont différentes. On ne peut pas d'autre part exclure que des estampes de scènes de Ferri soient conservées ailleurs dans d'autres bibliothèques, sous une cote correspondant non pas à Ferri mais à leurs auteurs.

Italien: *Matilde di Shabran* de Gioacchino Rossini et Jacopo Ferretti, représentée treize fois entre le 15 octobre 1829 et le 4 octobre 1832; *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti et Felice Romani, jouée cinquante fois entre le 1^{er} septembre 1831 et le 11 janvier 1844; *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini et Romani, qui connaît quatre-vingt treize soirées entre le 25 octobre 1831 et le 19 novembre 1848; *Norma* de Bellini et Romani, dont on compte cent dix-sept représentations entre le 8 décembre 1835 et le 4 mars 1848; *Otello* de Rossini et Francesco Berio di Salsa, qui atteint les deux cent-seize soirées entre le 5 juin 1821 et le 27 mars 1847; *I Puritani* de Bellini et Carlo Pepoli, avec un total de cent trente-trois représentations entre le 24 janvier 1835 et le 28 mars 1848; *Marino Faliero* de Gaetano Donizetti et Emanuele Bidera, neuf fois joué entre le 12 mars 1835 et le 16 février 1836; *Malek-Adel* de Michele Costa et Pepoli, six fois représenté entre le 14 janvier 1837 et le 6 février 1837; et enfin, deux opéras de Giuseppe Persiani, le premier, *Ines de Castro*, sur livret de Salvatore Cammarano, cinq fois joué entre le 24 décembre 1839 et le 18 janvier 1840, et *Il Fantasma*, sur livret de Romani, huit fois présenté au public du Théâtre royal Italien entre le 14 décembre 1843 et le 1^{er} février 1845¹⁰.

Les estampes documentant ces productions ne sont pas toutes des mêmes auteurs. On dispose de trois aquatintes de Vittore Pedretti, l'une pour *Matilde* (1838), l'autre pour *Anna Bolena* ([1836]), la dernière pour *I Puritani* (1836). De nombreuses lithographies, en noir et blanc ou en couleurs, sont signées Frédéric Villeneuve, pour *Norma* (1836), pour *Malek-Adel* (1837) ou pour *Ines de Castro* ([1840]). Martens a réalisé l'aquatinte d'*Otello* ([183.]), Tirpenne est le dessinateur de la lithographie de *La Sonnambula* ([183.]), et c'est à Luigi Verardi que l'on doit les cinq lithographies de 1835 représentant deux scènes de *Marino Faliero*. Deux lithographies, une de Villemin, l'autre anonyme, illustrent *Malek-Adel*. Deux aquatintes de Berthoud, datant sans doute de 1840, représentent les décorations d'*Ines de Castro*. Enfin, *Il Fantasma* a inspiré à Jean-Jacques Champin une gravure sur bois de bout extraite de *L'Illustration* du 23 décembre 1843, et à Philippe Benoist, une lithographie en couleurs de 1844. Certes, aucune de ces images n'est de la main de Domenico Ferri. Doit-on pour autant les écarter, sous prétexte qu'il ne s'agit pas de documents techniques?

10 Les données présentées dans ce tableau sont tirées de la chronologie des spectacles établie à partir de la presse et des archives administratives du théâtre, et figurant en annexe de ma thèse (cf. Céline Frigau, *L'œil et le geste. Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre royal Italien, 1815-1848*, sous la dir. de Françoise Decroisette et Fiamma Nicolodi, Université de Paris VIII – Université de Florence, 2009, pp. 635-682).

Ces estampes n'ont certes pas servi à la fabrication du décor. Bien loin d'offrir un instantané photographique de la scène, elles en proposent une vision après-coup, apparemment idéalisée. Soigneusement travaillées et ornementées, elles multiplient souvent les détails, la richesse et les proportions du décor, toujours très imposant eu égard aux figures humaines représentées en petites dimensions. Elles paraissent moins reproduire la réalité scénique des décorations du Théâtre-Italien que l'image que veut en donner l'illustrateur, et avec lui, l'administration. Pour promouvoir ses productions, celle-ci fait circuler des images de presse, telle que la gravure de Champin¹¹, ou diffuse des recueils. Ainsi, nombre de ces estampes portent la mention «Théâtre royal Italien» et le nom de Domenico Ferri; visiblement extraites du *Choix de décorations du théâtre Italien*, elles paraissent découler directement d'une politique de contrôle de l'image médiatique, menée, si ce n'est par le décorateur lui-même, par la direction du Théâtre. Peut-on cependant opposer de façon aussi rigide ces estampes que l'on appellerait médiatiques, aux documents techniques que seraient les esquisses préparatoires? Ces dernières reflèteraient-elles plus fidèlement ce qui se passait effectivement sur scène?

Une telle opposition semble contestable. En effet, les unes comme les autres sont soumises à la nécessité de ramener les grandes structures scéniques en trois dimensions aux dimensions réduites des planches sur papier, avec l'écart que cela suppose vis-à-vis de la réalité de la scène. Or, la réalisation n'a pas forcément suivi le projet de l'esquisse préparatoire. Ni l'esquisse ni l'estampe ne reproduisent donc le décor effectif auquel toutes deux renvoient¹². Reste que sur l'estampe se superposent d'autres filtres qu'il faut percer, car le style du décorateur n'y apparaît que sous les codes esthétiques propres au graveur ou au lithographe, en fonction des normes de diffusion éditoriale des images, et donc du public qu'elles visent. Mais

11 Jean-Jacques Champin, *Théâtre-Italien. Il Fantasma*. Gravure sur bois de bout, 14 × 20,5 cm (im.). Extraite de *L'Illustration*, 23 décembre 1843. EST. SCÈNES Le Fantôme (1). Philippe Benoist a représenté la même scène, cf. Fig. 6, *Théâtre Royal Italien. Château dans l'opéra Le Fantôme de Mr Persiani*. Lithographie en couleurs, 29,8 × 38,1 cm (f.), Thierry frères, 1844. F-Po, EST. SCÈNES Le Fantôme (2).

12 On rejoint ici les analyses de Roland Barthes dans *Système de la mode* : la robe réelle, la robe photographiée et la robe décrite sont équivalentes mais pas identiques, «car de même qu'entre le vêtement-image et le vêtement écrit il y a une différence de matériaux et de rapports, et donc une différence de structure, de même, de ces deux vêtements au vêtement réel, il y a passage à d'autres matériaux et à d'autres rapports ; le vêtement réel forme donc une troisième structure, différente des deux premières, même si elle leur sert de modèle, ou plus exactement, même si le modèle qui guide l'information transmise par les deux premiers vêtements appartient à cette troisième structure» (Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, pp. 14-15).

il paraît délicat de fonder la distinction entre images dites médiatiques et images techniques sur les publics distincts auxquelles elles s'adressent, puisque l'estampe, comme l'esquisse préparatoire, ne s'adresse pas qu'à des *dilettanti*, mais aussi à des professionnels.

On ne dispose pas du recueil complet de Ferri, et l'on n'en sait guère plus pour l'instant des conditions de sa publication et de sa diffusion. On peut néanmoins l'inscrire dans la lignée des recueils de scènes théâtrales publiés dans la première moitié du XIX^e siècle. Le recueil de Stucchi et celui de Sanquirico sont sans doute les plus connus¹³. Le premier comprend une série de trois cents gravures, publiées en fascicules proposés en deux versions, noir et blanc ou colorés à la main, réunis en trois volumes regroupant chacun cent pièces. Le second, d'abord publié à compte d'auteur, comprend un nombre variable d'aquatintes, soixante-treize au maximum, distribuées en séquences différentes selon les albums conservés.

Ces recueils visent un large public. Ainsi, Robustiano Gironi, le directeur de la bibliothèque de Brera auprès duquel Sanquirico vient souvent chercher conseil pour réaliser ses scènes historiques, signe dans *Biblioteca italiana* en avril 1829 un article reparu l'année suivante¹⁴, où il regrette que les décors d'un spectacle ne puissent survivre au cycle bref de ses représentations, et où il applaudit l'initiative de Sanquirico ou de Stucchi qui en prolongent l'existence en les offrant comme modèles aux peintres, aux *dilettanti* et à la postérité. Ces estampes sont alors le réceptacle de la mémoire théâtrale, elles enregistrent des images scéniques liées à un théâtre, un décorateur et un opéra bien précis, dont elles prennent soin de spécifier les noms. Le succès du recueil de Sanquirico, proposé par Giovanni Ricordi sous forme de *Nuova raccolta* de lithographies publiées en quarante-sept fascicules de 1827 à 1832, en deux versions, noir et blanc ou colorées à la main¹⁵, prouve que le public apprécie la fonction décora-

13 *Raccolta di varie scene eseguite dai più celebri pittori teatrali in Milano*, Milano, presso l'incisore Stanislao Stucchi, 1819; *Raccolta di scene teatrali, eseguite o diseguate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, presso l'incisore Stanislao Stucchi ed i principali Negoz.ti di Stampe, [18..]; *Raccolta di scene teatrali, eseguite o diseguate dai più celebri pittori scenici in Milano. III Parte ed ultima*, Milano, presso l'incisore Stanislao Stucchi ed i principali Negoz.ti di Stampe, [1829?]. Les albums mesurent 180 × 230 mm (cf. Maria Ida Biggi – Maria Rosaria Corchia – Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico. «Il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007 (Iconografia rossiniana, 4), p. X.

14 Robustiano Gironi, «Sulle decorazioni sceniche ed in ispezie su quelle dell'Imp. R. Teatro alla Scala in Milano», in *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, a cura di Giulio Ferrario, Milano, Ferrario, 1830, pp. 311-312.

15 *Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate da Giovanni Ricordi Editore di Musica dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala in Milano*, cf. Biggi et al., *Alessandro Sanquirico*, p. X. Les albums mesurent 24 × 32 cm.

tive, mémorielle et didactique de ces images. En feuilletant ces albums, il éprouve le plaisir de la reconnaissance, car ces images sont des « déjà vus » dont il peut mesurer lui-même l'authenticité s'il a assisté à la représentation. Mais son plaisir tient sans doute moins à la fidélité avec laquelle ces estampes reproduisent la réalité scénique, qu'à la façon dont elles l'enchantent comme l'ont charmé les décors de théâtre, les costumes et les gestes des acteurs. Il veut assouvir sa soif de rêves et d'exotisme tout en ayant l'impression de se cultiver et d'en apprendre davantage sur les peuples de régions lointaines ou d'époques révolues¹⁶.

Cependant, le public visé est aussi composé de professionnels. Conscient de l'intégrité de son travail artistique, Alessandro Sanquirico présente son recueil à l'administration du Théâtre-Italien sous forme de corpus non fractionnable. Severini le note en 1835 : « Sanquirico ne peut me donner les décorations de Pompei qu'avec tout le volume qu'il a fait graver et colorier et qu'il me cédera pour 12 louis quand je voudrais [sic] »¹⁷. Quant aux gravures de Ruggi, elles portent des titres de lieux génériques, « Fattoria », « Vilaggio [sic] », « Tempio sotterraneo », « Piazza », « Sala da ballo »¹⁸, suffisamment détachés du contexte d'un opéra précis pour être recyclés dans d'autres pièces. Les estampes s'adressent donc à un large public, mêlé de non-professionnels et de professionnels : le personnel des théâtres peut s'en servir comme de véritables documents techniques, pour des productions ultérieures. Il ne semble donc pas pertinent d'opposer ces estampes, que l'on considérerait comme des images médiatiques, aux dessins préparatoires, qui seraient plus strictement techniques et partant plus fiables.

L'opposition est d'autant moins justifiée que l'auteur des estampes et l'auteur des esquisses peuvent n'être qu'une seule et même personne. C'est ce qui ressort de l'analyse des images dont on dispose. Aucune n'est de la main de Ferri, mais plusieurs sont signées Luigi Verardi. Or ce dernier n'est autre que l'élève et l'assistant de Domenico Ferri. Les premières pages

16 Qu'on se reporte à l'argument publicitaire avancé par Giovanni Ricordi lors de la publication de la *Raccolta* de Sanquirico, et cité par Mercedes Viale Ferrero, « L'invenzione replicabile », in Biggi et al., *Alessandro Sanquirico*, pp. XXIX-XXX : « non scarsa materia di studio, e sicura guida per determinare il Genio, ed i Costumi delle diverse Nazioni dei tempi andati, e più particolarmente nel Medio Evo in cui tanto variarono le vicende d'Europa » (une matière à l'étude conséquente, et un guide précis pour identifier le Génie, et les Coutumes des diverses Nations des temps passés, et plus particulièrement du Moyen Âge au cours duquel l'histoire de l'Europe connut tant de bouleversements).

17 Note de C. Severini citée par Wild, *Décors et costumes*, p. 93, note 4. Le volume a bien été acquis, cf. F-Pn B-299.

18 « Ferme », « Village », « Temple souterrain », « Place », « Salle de bal ».

de certains livrets du Théâtre-Italien l'attestent, celle du *Fantasma* par exemple : «Decorazioni dei signori Ferri e Veraldi [sic]»¹⁹. D'autre part, le nom de Verardi figure plusieurs fois dans le contrat que signe Domenico Ferri avec la direction du théâtre San Carlo de Naples le 30 avril 1840. Le maître et son assistant se voient verser un salaire pour deux ; en cas de maladie ou d'absence, Verardi doit se substituer à Ferri ; mais c'est Verardi lui-même qu'il faut remplacer six mois par an, lorsque Ferri s'autorise à l'emmener avec lui à Paris²⁰. Ferri fait également référence à Verardi dans sa correspondance personnelle : en 1840, il décrit une maladie dont il se remet à peine et promet de se remettre à la tâche au plus vite «en compagnie de [s]on élève Luigi Verardi»²¹. Si l'assistant du décorateur réalise lui aussi des estampes et non seulement des esquisses préparatoires, on comprend là encore que la frontière entre ces deux types d'images est bien moins imperméable qu'à première vue.

Pour le prouver, il faudrait pouvoir confronter une maquette plane et une estampe représentant une même scène. En général, la comparaison permet de constater que le graveur ou le lithographe s'inspire fortement de l'esquisse, quand il ne la copie pas. Dans le cas de Ferri, on ne dispose d'aucune esquisse de décor pour s'en assurer. Néanmoins, la reproduction d'une de ses maquettes, le décor de l'Arsenal de Venise pour *Marino Fallerio*, est parue en 1938 dans le dictionnaire des *Scenografi italiani di ieri e di oggi* d'Alberto De Angelis²². Un coup d'œil suffit pour se rendre compte que l'esquisse et l'estampe sont pratiquement identiques (Fig. 1 et 2). Les seules différences tiennent, d'une part, aux techniques différentes adoptées par les artistes, d'autre part, aux éléments figurant sur la lithographie et non sur le dessin. Or ces éléments supplémentaires s'avèrent essentiels pour comprendre la réalité scénique de l'époque. Alors que l'auteur de la maquette réalise un matériel technique qui n'est qu'une facette de la réalité scénique, le lithographe veut donner une idée globale de ce qui se passe sur scène et cherche à reproduire l'impression du spectateur.

19 F-Po, LIV. 19 OB 262, Felice Romani, *Il Fantasma. Melodramma in tre atti. Musica del Signor Persiani. Decorazioni dei signori Ferri e Veraldi [sic]. Le Fantôme. Mélodrame en trois actes. Musique de M. Persiani. Décorations de MM. Ferri et Veraldi [sic]*, Paris, Imprimerie Lange Lévy et Comp., 1843, pp. 2-3.

20 Contrat de Domenico Ferri, Naples, 30 avril 1840, I-Na, Teatri, pièce 83, cité par Franco Mancini, *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. Le scene, i costumi*, Napoli, Electa Napoli, 1987, p. 120.

21 Lettre de Domenico Ferri à Gaetano Sandri (Bologne, 10.11.1840), I-Na, Teatri, pièce 83, citée par Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, p. 120 : «in compagnia del mio allievo Luigi Verardi».

22 Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi: dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi, ecc.*, Roma, Cremonese, 1938.

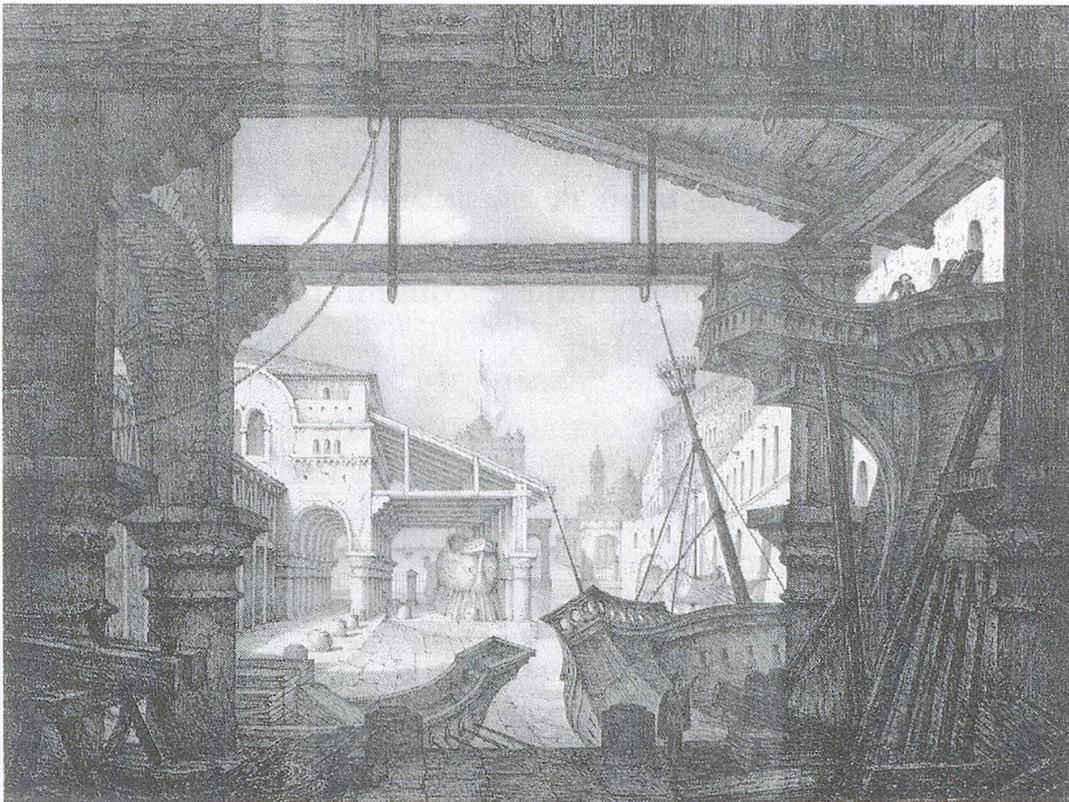


Fig. 1 : Luigi Verardi, *Théâtre royal Italien. Arsenal de Venise*. Dans *l'opéra Marino Faliero*, par Mr. Ferri. Lithographie, 39,6 × 50 cm (f.), Thierry frères Succ[esseu]rs de Engelmann, 1836. F-Po, EST. SCÈNES Marino Faliero (7).



Fig. 2 : Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi: dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi, ecc.*, Roma : Cremonese, 1938.

Il inclut donc des effets de lumière et place des acteurs dans le décor. Les estampes ne seraient-elles pas finalement plus aptes à nous rendre compte de la réalité de la scène ? Au lieu de considérer que l'auteur d'une estampe a forcément déformé la réalité, ne peut-on pas supposer qu'une part de cette déformation vient de sa volonté même de restituer cette réalité ?

Il ne s'agit pas ici d'appréhender le contenu de l'image en termes de mensonge ou de vérité. Il n'est pas question de croire ou de démontrer qu'on y voit le reflet fidèle de la scène du temps, ni de s'en détourner, frustré dans ses attentes. Il faut élaborer une grille de lecture fondée sur le croisement des sources, la mise en contexte des images et leur confrontation avec d'autres documents. C'est ainsi qu'on peut échapper à une approche descriptive et réductrice, consistant à retrouver chez Ferri les grandes tendances de la scénographie du temps – néoclassicisme, vraisemblance plus que vérité historique, goût des décors gothiques et médiévaux, *topoi* romantiques par excellence tels que cimetières, châteaux, forêts, cloîtres. On peut alors saisir le sens de l'activité du décorateur et la façon dont celui-ci répond à la nouvelle politique d'administration de Robert et Severini. On se propose ici de découvrir ce que le travail de Ferri présente de proprement italien, pour le public parisien de l'époque ; ce qui chez lui peut rappeler Sanquirico, décorateur italien par excellence, au-delà des frontières transalpines ; quels sont, enfin, les traits particuliers de la manière Ferri.

«Faire de l'italien»

Pour comprendre ce que les contemporains perçoivent de proprement italien chez Ferri, ces estampes sont précieuses mais ne suffisent pas. Elles appellent d'autres sources, telles que les témoignages parus dans la presse, qui permettent d'identifier les raisons pour lesquelles ces décors, et le rapport qu'ils impliquent avec les acteurs, représentent pour les spectateurs et les administrateurs du temps une voie italienne de l'art scénographique.

Pour eux, la manière italienne tient avant tout à un excellent rapport qualité-prix. C'est ce qui ressortait de la lettre de Robert à Severini du 22 septembre 1829, et c'est ce que la première de *Matilde di Shabran*, le 15 octobre 1829, souligne encore. *Le Drapeau blanc* note alors que «l'administration de l'Opéra-Italien a compris enfin qu'elle pouvait avoir de belles décorations à bon marché en s'adressant à d'autres qu'à des pein-

tres français»²³. En effet, les Italiens passent pour allier l'économie à la rapidité et à l'effet. Pour la même production, *Le Courrier français* vante «trois décorations du plus bel effet et qui ne se ressentent point de la rapidité avec laquelle elles ont été peintes»²⁴. Il entre même dans des détails temporels et cherche à susciter l'émulation :

[...] ce que l'on n'avait pas vu encore sur notre scène italienne, ce sont trois admirables décorations improvisées dans moins de cinq semaines par le Bolonais Domenico Ferri, à l'aide d'un seul adjoint. On ne comprendra pas à Paris qu'un aussi grand travail ait pu être fait en aussi peu de temps et avec aussi peu de moyens ; *il signor* Ferri devrait bien communiquer son secret à nos lents et dispendieux décorateurs²⁵.

L'Universel renchérit et n'hésite pas à proposer aux décorateurs français les Italiens comme modèles :

[...] quand on songe avec quelle rapidité et quelle économie les artistes d'outre-monts exécutent ces grandes machines, et avec combien peu de choses ils produisent de remarquables effets, on doit souhaiter que les avantages de la méthode italienne soient étudiés et pratiqués par nos peintres²⁶.

Sans doute la presse fonctionne-t-elle ici comme chambre d'échos, faisant résonner hors des murs du théâtre le spectaculaire d'une représentation, relayant les messages promotionnels de la direction. Les journalistes ne manquent pourtant pas de relever les défauts des décors de Ferri. Ainsi, ils jugent les architectures des décors italiennes moins vraisemblables que celles des décors français.

Ces décorations sont exécutées à la manière italienne, c'est-à-dire avec peu de composition dans la masse, peu de soins dans les premiers plans et de la négligence dans le style. [...] Il y a souvent un meilleur style d'architecture dans nos décors ; le palais de Timorkan dans *Aladin*, la galerie d'Alfred le Grand dans le ballet de ce nom, les intérieurs et les bords de la mer du *More de Venise* aux Français, il y a quelques mois le second acte de *Nostradamus* à l'Ambigu-Comique, attestent le soin et le succès de Cicéri et de Daguerre [...]²⁷.

On pourrait approfondir ce dernier point en relevant les incongruités historiques et architecturales que présentent les décors de Ferri, et en les confrontant aux témoignages du temps. On ne le fera pas ici, car c'est une approche bien acquise, bien menée, qui ne nous en dirait guère plus sur ce que les décors de Ferri ont de proprement italien pour les contemporains.

23 *Le Drapeau blanc*, 17.10.1829.

24 *Le Courrier français*, 13.12.1829.

25 Ibid., 20.10.1829.

26 *L'Universel*, 15.12.1829.

27 Ibid.

Outre un bon rapport qualité-prix, qui permet de maintenir les salaires élevés des chanteurs, c'est la technique même du décor qui est perçue comme spécifiquement italienne, avec des conséquences directes sur les pratiques scéniques des acteurs. Ainsi, le journaliste de *L'Universel* reconnaît «plus de goût et de relief» aux décors français, mais plus «d'originalité et de perspective»²⁸ aux décors italiens. Plus précisément, ce que les estampes ne disent pas, mais qui nous autorise justement à les analyser, c'est que la manière italienne consiste à disposer les décorations «à l'aide, presque exclusivement, d'une toile de fond»²⁹. Les éléments architecturaux sont au premier plan, et tout le fond est traité de manière picturale, alors que les décorateurs français semblent jouer davantage sur les architectures et les praticables. On sait de quelle façon le système de Giacomo Torelli³⁰ permet aux Italiens de réaliser des changements à vue : grâce à des panneaux coulissant sur des rails latéraux, le machiniste peut changer en quelques secondes les éléments de décor qui y sont fixés, tandis que la grande toile de fond de scène, peinte en trompe-l'œil, peut elle aussi être remplacée par une autre en un instant. La rapidité et l'aisance de la manœuvre sont garanties par le tambour central placé sous la scène, auxquels sont rattachés les panneaux latéraux par des poulies et des portants. Équivalent à droite et à gauche, le poids de ces panneaux s'équilibre et s'annule. On peut ainsi réaliser des changements de décor actionnés par un seul homme, qui épargnent au public de longs entractes, et permettent aux acteurs de gagner en aisance et en liberté de mouvement sur la scène. Dans ces conditions, l'effet de la scénographie repose moins sur les éléments d'architecture que sur les toiles et les panneaux peints³¹ ; par ailleurs, le décorateur ne travaille pas tant sur un espace effectivement agrandi que sur la sensation même d'un espace plus grand.

Que les Français aient plus ou moins intégré les apports du système italien compte moins ici que la façon dont les contemporains de Ferri distinguent clairement deux approches scénographiques, l'une française, l'autre italienne, et reprennent en faveur de cette dernière les mêmes avan-

28 Ibid.

29 *La Quotidienne*, 04.10.1830.

30 Giacomo Torelli (Fano, 1608 – Id., 1678), peintre et décorateur italien. D'abord actif au Teatro Novissimo de Venise, il est appelé à la cour de France en 1645, et travaille avec la troupe italienne et avec Corneille. Après l'arrestation de Fouquet pour qui il a mis en scène *Les Fâcheux* de Molière, Torelli revient en 1661 à Fano où il bâtit le *Teatro della fortuna*. Surnommé «le Grand Sorcier», Torelli privilégie une perspective à perte de vue et perfectionne la machinerie théâtrale.

31 On a donc d'autant plus raison de s'appuyer ici sur ces estampes en deux dimensions, que Ferri a tendance, à l'italienne, à tout miser sur un décor bidimensionnel.

tages d'ordre pratique qu'avancent les traités parus en Italie dans la première moitié du XIX^e siècle. On continue d'y privilégier l'usage des toiles et panneaux peints, et d'inviter à limiter l'utilisation de praticables; ainsi, Francesco Taccani explique dans son ouvrage intitulé *Della prospettiva* que les praticables ne doivent pas être trop nombreux et outrepasser une certaine dimension, pour ne pas encombrer l'espace de jeu gêner les changements de décor et réduire l'impression de grandeur de la scène³². Le procédé n'est d'ailleurs pas que visuel. Le *Journal des débats*, par exemple, remarque les avantages qu'offre la manière italienne en terme d'acoustique :

Je parlerai des toiles de M. Ferri en musicien, et je ne saurais lui adresser trop d'éloges sur ce qu'il a obtenu des effets pittoresques et pleins de vérité sans avoir recours à des échafaudages de montagnes, de chemins praticables, d'arbres plantés au milieu du théâtre, etc., choses qui demandent trop d'espace, prolongent la scène jusqu'au mur du fond et livrent un champ trop vaste derrière les chanteurs, dont la voix se répand inutilement dans les frises et vers des points où l'on ne veut pas qu'elle se dirige³³.

Ferri évite aux chanteurs de se déplacer sur des praticables, il libère leurs mouvements sur un plateau moins encombré, et permet à leurs voix de mieux porter. Plaisir des yeux et des oreilles ne sont pas antagonistes, le journaliste parle d'ailleurs de décors «applaudis comme on ferait d'une belle cavatine»³⁴.

Engager Ferri, c'est donc opter pour la manière italienne. Or, dans sa lettre du 22 septembre 1829, Robert a tout prévu: «si ce Ferri ne va pas bien, nous trouverons quelque élève de Sanquirico avec qui je suis très bien et qui est fort bon enfant et qui nous procurera ce qu'il nous faut»³⁵. Faire des décors italiens signifie-t-il donc imiter Sanquirico? Quelles conséquences cela suppose-t-il pour les pratiques scéniques des chanteurs?

32 Francesco Taccani, *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali con appendici risguardanti la costruzione di alcuni nuovi strumenti da disegno e di varie figure geometriche*, Milano, Pier Paolo Emilio Giusti, 1825, p. 159: «certamente la scena si mostrerà sempre più ampia e grande quanto meno sarà ingombrata d'oggetti» (assurément la scène paraîtra d'autant plus large et grande qu'elle sera moins encombrée d'objets).

33 *Journal des débats*, 21.10.1829.

34 Ibid.

35 F-Po, LAS Th. Italien 1, pièce 2 (2), lettre de M. Robert à M. Severini, Castenaso «près de Bologne», 22.09.1829.

Domenico Ferri et Alessandro Sanquirico : un Bolonais sous influence ?

L'hypothèse d'une influence de Sanquirico chez Ferri est plausible. Certes, Sanquirico et Ferri viennent de deux traditions différentes, puisque le premier est considéré comme le fondateur de l'école milanaise, tandis que le second est originaire de Bologne, qui compte dans son histoire de nombreux scénographes de renom. Reste qu'Alessandro Sanquirico est le scénographe le plus important de la période, bien connu du public français contemporain, par les témoignages de la presse, les récits de voyage ou les recueils d'estampes. Les registres de correspondance du personnel du Théâtre-Italien attestent que la direction voulait le faire venir à Paris³⁶. On sait que Ciceri le consulte pour l'éruption volcanique de *La Muette de Portici* en 1828 à l'Opéra³⁷. Il y a donc à Paris une véritable attente quant au style de Sanquirico, et l'on peut supposer qu'un décorateur italien venu proposer ses services en terre française doive en tenir compte. Les décors de Ferri se ressentent-ils donc de l'influence de Sanquirico ? On peut exploiter pour les deux décorateurs des sources de même nature, puisqu'on dispose d'estampes de scènes théâtrales publiées en recueils. La confrontation de ces images entre elles, et avec d'autres sources, permet de relever les marques d'une telle influence.

Dans les scènes de Sanquirico, le premier plan est souvent délimité par un élément d'architecture à l'avant-scène, tel qu'un arc par exemple, qui se trouve plongé dans l'ombre ou à contre-jour tandis que le plan du milieu et le fond sont illuminés (Fig. 3). Au lieu d'écraser les acteurs à l'avant-scène ou de les faire sombrer dans l'obscurité, l'effet dramatise la scène, leurs corps se détachent plus nettement, et l'espace, déjà dilaté par de larges pièces ou des voûtes hautes, s'en trouve agrandi. Pour Franco Mancini, c'est là une façon typique, chez le décorateur milanais, de composer la scène³⁸. Le procédé s'avère extrêmement fréquent chez Ferri. On a pu le constater dans la lithographie de *l'Arsenal* (Fig. 1), et cela apparaît aussi dans l'aquatinte d'*Otello* de Martens (Fig. 4), celle d'*Ines de Castro* de Berthoud (Fig. 5), la lithographie du *Fantasma* de Benoist (Fig. 6) et bien des gravures parues dans le recueil de Ruggi (Fig. 7).

36 F-Po, AD 34, pp. 20-21.

37 Wild, *Décors et costumes*, p. 91.

38 Franco Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri, 1966, pp. 146-151.



Fig. 3 : Alessandro Sanquirico, *Appartamenti reali*. Questa scena fu eseguita pel ballo tragico *La Morte di Ettore*, posto sulle scene dell'I. R. Teatro alla Scala dal Sig. Francesco Clerico la primavera dell'anno 1821. Gravure en couleurs de Rainieri, 28,9 × 37,7 cm, in Sanquirico, *Raccolta di varie decorazioni ...* F-Po, B 299.

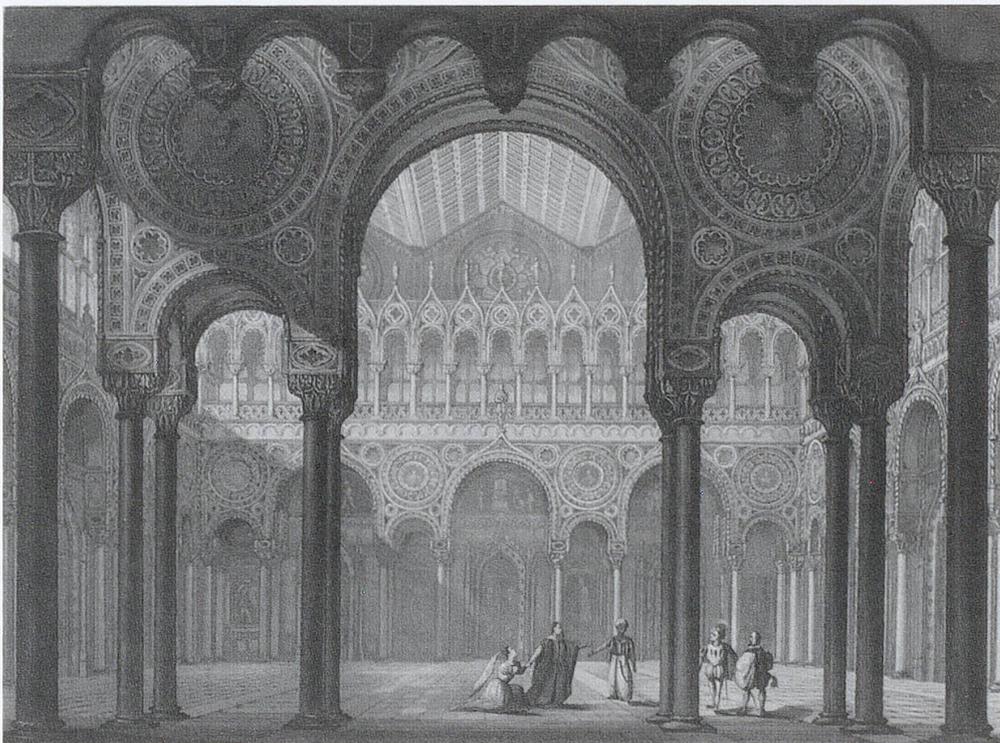


Fig. 4 : Martens, *Théâtre Royal Italien*. Salon dans l'opéra *Otello* par Mr. Ferri. Aquatinte, 39,5 × 49,6 cm (f.), [183.]. F-Po, EST. SCÈNES *Otello* (2).



Fig. 5 : Henry Berthoud, *Décoration du 3^e acte d'Ines de Castro (Théâtre Italien)*. Aquatinte, 22,5 × 30,8 cm, extraite de *L'Artiste*, [1840]. F-Po, EST. SCÈNES Ines de Castro (5).

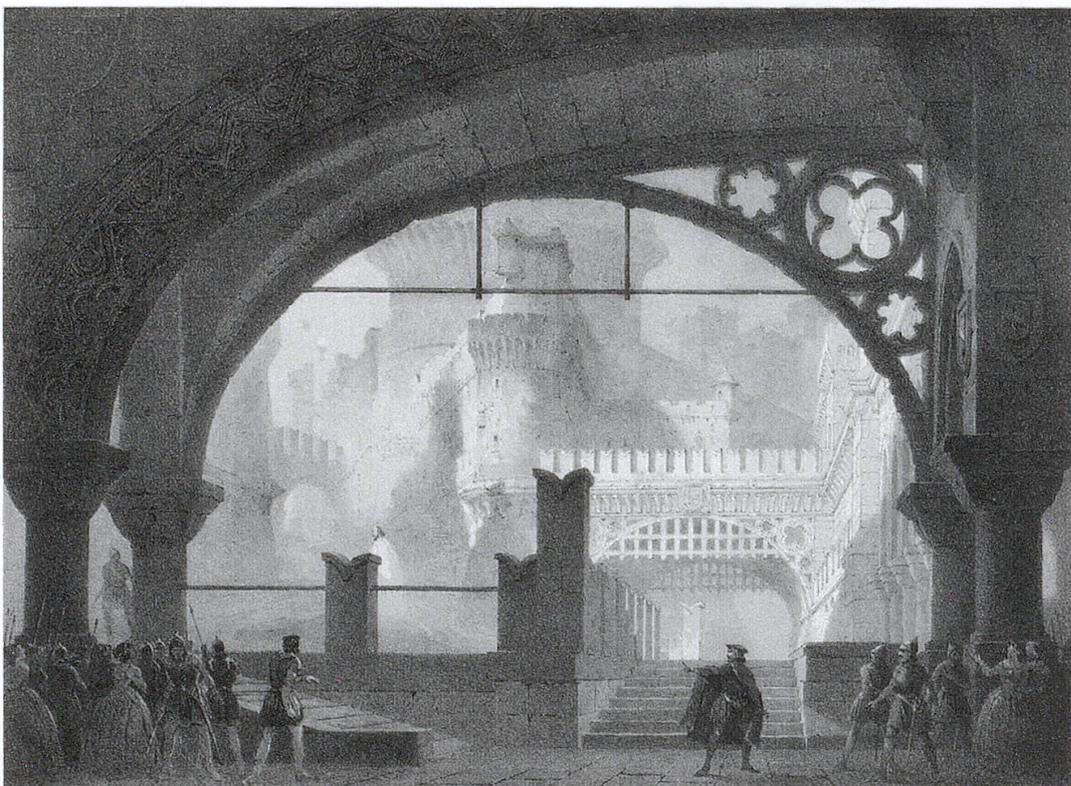


Fig. 6 : Philippe Benoist, *Théâtre Royal Italien. Château dans l'opéra Le Fantôme de Mr. Persiani*. Lithographie en couleurs, 29,8 × 38,1 cm (f.), Thierry frères, 1844. F-Po, EST. SCÈNES Le Fantôme (2).



Fig. 7: Lorenzo Ruggi, *Portici vicino alla casa di Virginio*. Gravure, 24 × 36,5 cm, in *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali le più applaudite nei teatri italiani...*, [s.l.], [s.n.], [s.d.].

D'autre part, le traitement de la lumière rapproche Ferri de Sanquirico. Les scènes de l'un et de l'autre n'offrent jamais de vision d'angle. Des coups de lumière imprévus, plus ou moins asymétriques, sculptent l'espace. Ainsi, même lorsque les acteurs sont placés au centre ou à l'avant-scène, leur présence ne semble pas artificielle, mais comme spontanément guidée, attirée par les zones de clarté (Fig. 8 et 9).

Enfin, on l'a vu, les estampes de décors de Ferri présentent comme celles de Sanquirico des figures humaines, qui servent moins à indiquer l'échelle de l'image, qu'à donner au spectateur l'impression d'assister au spectacle, et de voir le jeu des chanteurs. Mais les images montrent-elles ce qu'ils font vraiment sur le plateau, ou ce qu'ils devraient y faire? Ont-elles un but prescriptif, sont-elles tirées de la réalité ou de l'imagination de l'artiste? Il faut alors confronter les images aux livrets pour voir si le jeu correspond aux didascalies indiquées. Deux cas de figure émergent de la comparaison.

Dans le premier cas, l'image représente un moment précis de l'action. Ainsi, l'intrigue d'*Ines de Castro* se déroule au Portugal en 1349.



Fig. 8 : A. Sanquirico, *Sala nell'appartamento di Ruggiero re di Sicilia*. Questa scena fu eseguita pel ballo eroico storico Bianca, o sia Il Perdono per sorpresa, del Sig. Salvatore Viganò, posto sulle scene dell'I. R. Teatro alla Scala la Primavera dell'anno 1821. Gravure en couleurs de Bramati, 28,9 × 37,7 cm, in Sanquirico, *Raccolta di varie decorazioni...* F-Po, B 299.

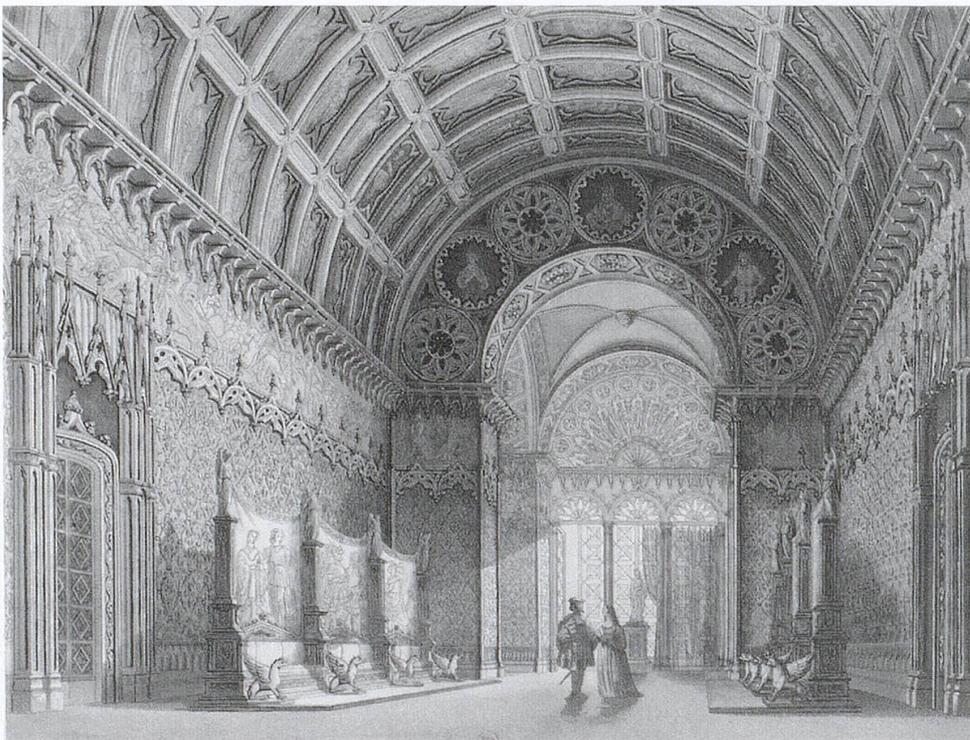


Fig. 9 : Vittore Pedretti, *Théâtre Royal Italien. Salon dans l'opéra Matilde de [sic] Shabran par Mr Ferri*. Aquatinte, 29,5 × 38,4 cm, [1838]. F-Pn, EST, SNR-3-PEDRETTI.



Fig. 10 : Frédéric Villeneuve, *Théâtre royal Italien. Château d'Ines dans l'opéra d'Ines de Castro. Par Mr. Ferri*. Lithographie, 29 × 42,3 cm (f.), Thierry frères, [1840]. F-Po, EST. SCÈNES Ines de Castro (3bis).

Le décor de la lithographie de Villeneuve (Fig. 10) ne correspond pas vraiment à la didascalie de l'acte I, scène 5 :

Giardino nel castello d'Ines. – Da un lato parte di detto castello : dall'altro a traverso [sic] degli alberi la cima d'una cappella gentilizia. – In fondo una scala marmorea che mette ad un sito prominente, che domina la valle di Coimbra. – Un oriuolo sulla cappella o su qualche muro del castello³⁹.

En revanche, les figures représentées illustrent exactement, par leurs attitudes, la scène 8 de l'acte I. Le prince Pedro et Ines, les deux amants secrets, se sont retrouvés dans le jardin du château de la dame. Pedro vient d'annoncer à sa maîtresse l'arrivée de la fille du roi de Castille, à qui

39 Salvatore Cammarano, *Ines de Castro, tragedia lirica in tre atti [...] Musica del sig. Giuseppe Persiani. Inès de Castro, tragédie lyrique en trois actes. Paroles de M. Salvator Cammarano. Musique de M. Joseph Persiani*, Paris, Imprimerie Lange Lévy et Compagnie, 1839, p. 10. On reproduit ici la traduction française parue dans le livret : « Jardin du château d'Ines. – D'un côté une aile du bâtiment ; de l'autre, à travers les arbres, le haut d'une chapelle domestique. – Au fond, un escalier de marbre conduisant à une terrasse élevée, qui domine la vallée de Coimbre. – Un [sic] horloge sur la chapelle ou sur les murs du château » (Ibid., p. 11).

son père le destine. Un chœur nuptial se fait alors entendre à l'intérieur de l'église, mais Pedro annonce à Ines que ces chants leur sont destinés, et qu'il va l'épouser sur-le-champ. Dans le livret, il lui prend la main et l'emmène dans la chapelle.

DON PEDRO [...] Ascolta; invocano
d'un Dio d'amor gli auspici.

INES Inno è di nozze!

DON PEDRO Intuonasi per te.

INES Per me!... che dici!

DON PEDRO Vieni la destra a porgermi...
Son tuo.

INES Fia vero!... Oh! ciel!

Fuori di sè per la sorpresa e per la gioia.

DON PEDRO Ah! sì, gioisci, o cara...
Lo sposo tuo son io;
Ripeterlo sull'ara
M'udrai dinanzi a Dio;
E poscia al padre, agli uomini...
Al mondo lo dirò.

INES Oh! come esulta il core!...

La sposa tua son io!
Di te, del nostro amore
Potrò parlar con Dio;
Mostrar la fronte agli uomini
Sensa [sic] rossor potrò.

*Si schiude una porta del tempio. Don Pedro ed Ines entran in esso. Elvira conduce i fanciulli in uno de' viali del giardino.*⁴⁰

Sur l'estampe, on voit le personnage masculin prendre la main de la dame et pointer l'index vers la chapelle.

Dans le second cas de figure, l'image condense plusieurs moments de l'action. La seconde aquatinte qu'Henry Berthoud consacre à *Ines de Castro* est intitulée, comme la première, *Décoration du 3^e acte* (Fig. 11). C'est l'occasion de constater que les images peuvent mentir et qu'il ne faut pas s'y fier aveuglément. En effet, il suffit de feuilleter le livret pour se rendre compte que l'image ne peut correspondre qu'à une scène de l'acte I, et plus précisément de la scène 3: «ALFONSO E DETTI. *Tutti si tolgono il cappello.*

40 Ibid., p. 18. «DON PEDRO Écoute; ils invoquent le secours d'un Dieu d'amour. / INES C'est la prière de mariage! / DON PEDRO On la chante pour toi. / INES Pour moi... Que dis-tu! / DON PEDRO Viens me donner la main.... je t'appartiens. / INES (*Au comble de la surprise et de la joie.*) Est-ce bien vrai!... Oh ciel! / DON PEDRO Oui! réjouis-toi, ma bien-aimée... je suis ton époux; tu me l'entendras répéter devant Dieu aux pieds des autels; et je le proclamerai ensuite devant mon père, devant le monde entier. / INES Moi, ton épouse! oh! quel bonheur est le mien! Je pourrai sans rougir lever mon front [sic]. / (*Don Pedro et Ines entrent dans la chapelle. Elvire emmène les enfants dans une des allées du jardin.*)» (Ibid., p. 19).



Fig. 11 : Henry Berthoud, *Décoration du 3^e acte [i. e. 1^{er} acte] d'Ines de Castro (Théâtre Italien)*. Aquatinte, 22,3 × 31 cm, extraite de *L'Artiste*, [1840]. F-Po, EST. SCÈNES Ines de Castro (4).

Il Re è concentrato, siede, appoggia il gomito ad un tavolino e la fronte alla mano: dopo un momento di silenzio solleva la testa, e si volge a Gonzales»⁴¹. Mais le regard que les deux personnages de gauche lancent vers la porte peut aussi renvoyer à la scène 1 de ce même acte :

Magnifica sala negli appartamenti del Re.

Grandi del Regno in diversi gruppi. Hanno il capello [sic] in mano e guardano verso una porta donde si suppone essere uscito il principe : dopo un momento si ripongono il cappello e dicono crucciati [...]»⁴².

On peut également penser à la scène finale. Le roi vient d'apprendre que son fils Pedro et Ines s'aiment en cachette, et que de leur amour sont

41 Ibid., p. 8. «ALPHONSE, LES MÊMES. / Tout le monde se découvre. Le roi paraît préoccupé ; il s'assoit ; appuie le bras sur une table et la tête sur sa main : après un moment de silence, il lève les yeux et se tourne vers Gonzalès» (Ibid., p. 9).

42 Ibid., p. 6 : «Salle magnifique dans les appartements du Roi. / Grands du royaume formant différents groupes. Ils ont le chapeau à la main et ont les yeux tournés vers la porte par où le prince vient de sortir : après un moment, ils se couvrent et se disent avec colère [...]» (Ibid., p. 7).

même nés des enfants. On emmène Ines, Pedro s'en va furieux, «Alfonso se laisse tomber sur une chaise, les grands du royaume l'entourent»⁴³ et le rideau tombe.

La scène du *Fantasma* représentée par Champin et par Benoist (Fig. 6) peut également correspondre à plusieurs moments de l'action, qui se déroule en Calabre, au bord de la mer, dans le château de Scylla⁴⁴. L'image illustre la scène 2 du premier acte, lorsque les suivantes et les serviteurs effrayés paraissent d'un côté, tandis qu'Ermanno surgit de l'autre.

Dans le texte italien, le geste des chœurs se décompose en un mouvement physique, suivi d'une mimique d'ordre psychologique :

TUTTI [...] Andiamo. *Per partire.*
 Ah! un lume! *Spaventati.*
 È il fantasma... il morto è certo⁴⁵.

La traduction française du livret original condense ces deux didascalies en une seule, plus longue, où le mouvement et l'expression, le corps et l'âme se retrouvent : «Tous Nous partons. Ah! une lumière (*mouvement d'épouvante au moment où le chœur va sortir*)... C'est le fantôme... C'est le mort certainement»⁴⁶. Ermanno réagit ainsi :

ERMANNINO Vi affrettate, e sia scoperto,
 sia sorpreso il traditor.
Vedesi sulle mura, passar da lontano, una figura, tale quale è descritta dal coro. Tutti spaventati si gettano a terra in varie attitudini.
 CORO Ah! vedetelo, vedetelo...
 Egli è desso... il duca Ansaldo...
 Ah! Chi può rimanga saldo...
 Ah! signor, mi manca il cor.
 ERMANNINO Ciel... che vedo?... vili, alzatevi...
 raggiungetelo... correte...
 Ah! codardi quanti siete,
 paventate il mio furor.
 [...] Me seguite; avanti, avanti! *Incalzando i soldati.*
 Si raggiunga, si discopra⁴⁷.

43 Ibid., p. 35 ; et p. 34 : «Alfonso si abbandona su d'una sedia, i grandi lo circondano».

44 F-Po, LIV. 19 OB 262, Romani, *Il Fantasma*, p. 4-5.

45 Ibid., p. 10.

46 Ibid., p. 11.

47 Ibid., p. 10. «HERMANNINO Reprenez courage et que le traître soit découvert et surpris. / LE CHŒUR Ah! vois-le, vois-le... C'est lui-même... Le duc Ansaldo... Ah! qui peu [sic] rester inébranlable... Ah! Seigneur... le cœur nous manque... / HERMANNINO Ciel! que vois-je... misérables, levez vous? [sic] atteignez-le... Courez... Ah! combien vous êtes lâches... Redoutez ma fureur... [...] (*En poussant les soldats*. Qu'on me suive, en avant, en avant : qu'on saisisse le traître» (Ibid., p. 11).

Or, la gravure et la lithographie ne représentent pas que ces pages. Elles s'inspirent probablement aussi des didascalies internes de la scène d'ouverture de l'opéra, lorsque les chœurs décrivent une autre apparition du fantôme.

Interno del castello dei duchi di Scilla, è notte.

Escono da varie parti due drappelli di soldati. BERTO viene dal fondo con alcuni armigeri. S'incontrano, e si uniscono insieme.

BERTO E così? vedeste alcuno? *Ad un coro.*

1 CORO No, ser Berto.

BERTO E voi? *All'altro coro.*

2 CORO Nessuno.

BERTO Il primier che in sua malora
parlar d'ombra ardisce ancora,
por sossopra tutti quanti
del castello gli abitanti.
Poffar bacco! Non son io
se nol concio come va.

TUTTI I CORI Berto, via, non tanto caldo.
L'abbiam visto con quest'occhi.

BERTO Chi? poltroni!

CORO Il duca Ansaldo.

BERTO Come? Il morto!

CORO Il morto.

BERTO Sciocchi!

CORO Sulle mura del castello
camminava piano piano,
tutto avvolto in un mantello,
con un lume acceso in mano.

BERTO Con un lume!...

CORO Ma funèbre,
Vacillante, quasi scuro...
Avea chiuse le palpebre,
lento il passo e mal sicuro...⁴⁸

48 Ibid., p. 6. «*Intérieur du château des ducs de Scylla. Il est nuit. / Des groupes de soldats entrent de divers côtés. BERTO paraît dans le fond avec quelques hommes d'armes. Les groupes se rencontrent et se réunissent. / BERTO (à un des chœurs). Qu'y a-t-il? Voyez-vous quelqu'un? / 1^{er} CHŒUR Non, seigneur Berto. / BERTO (au second chœur). Et vous? / 2^e CHŒUR Personne. / BERTO Le premier qui, pour son malheur, osera nons [sic] parler d'un fantôme, pour effrayer tous les habitants du château, vive Dieu, que je perde mon nom, si celui-là n'a pas affaire à moi. / TOUS LES CHŒURS [sic] Berto, allons, pas tant de chaleur. Nous l'avons vu de nos propres yeux. / BERTO Qui?... Poltrons. / LE CHŒUR GÉNÉRAL Le duc Ansaldo. / BERTO Comment! le mort... / LE CHŒUR Le mort. / BERTO Insensés. / LE CHŒUR Sous le mur du château, il marchait doucement, doucement, tout enveloppé dans un manteau, tenant un flambeau allumé à la main. / BER. Avec un flambeau... / LE CHŒUR [sic] Mais funèbre, d'une flamme vacillante, presque obscure... il avait les paupières fermées; ses pas étaient lents et mal assurés...» (Ibid., p. 7).*

La confrontation du texte et de l'image pourrait donner lieu à d'autres exemples, dès lors que l'on dispose à la fois de livrets et d'estampes correspondant à une même œuvre. On retrouverait alors ces deux mêmes cas de figure. Certes, pour mesurer le degré de fidélité de l'image envers la réalité de la scène, il faudrait aussi confronter les estampes aux témoignages de spectateurs, approfondir le rapport entre les didascalies, les réalisations effectives et les représentations *a posteriori*, sachant que la pauvreté des descriptions rend la tâche ardue. Mais ce que l'on constate déjà, c'est que l'image fixe un moment isolé parce que déterminant dans l'action dramatique; elle n'est pas tant un miroir, une reproduction de ce qui se passe sur scène, qu'une élaboration proposée au spectateur pour qu'il se remémore les situations. Par ailleurs, on se rend compte qu'il n'y a pas de règle fixe, et qu'il est impossible de généraliser. Il faut contrôler au cas par cas la fiabilité des images, qui témoignent de représentations passées, répondant à des critères autres que ceux d'aujourd'hui, et surtout pas à un critère d'objectivité. En même temps, elles forment des sortes de *disposizioni sceniche* visuelles; elles servent de référence pour des productions futures, constituent un répertoire de scénographie pour les acteurs et décorateurs, une réserve d'images pour le spectateur. Les contraintes qu'impliquent les techniques employées pour les réaliser, et les codes esthétiques qu'appliquent graveurs et lithographes avec leur style personnel, sont autant de filtres appliqués à la réalité scénique du temps. Peut-on néanmoins s'appuyer sur ces estampes pour identifier ce qui fait la manière Ferri, et ce qu'elle implique pour les pratiques scéniques des acteurs?

La manière Ferri

Les documents iconographiques posent des problèmes qui leur sont propres, et que la pauvreté des sources du Théâtre-Italien rend encore plus délicats. En effet, on l'a vu, ces images semblent moins renvoyer à la réalité des décors de Ferri, qu'aux codes de représentations auxquels sont liés les artistes, selon ce que Christopher Balme appelle le « dilemme référentiel »⁴⁹. Mais c'est précisément en représentant les décors de Ferri selon son style personnel qu'un artiste peut rendre la manière Ferri plutôt que la fausser. On analysera ainsi deux cas de figure: lorsqu'un artiste qui n'est pas du tout spécialisé en images théâtrales, semble avoir été préféré pour

49 Christopher Balme, « Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma », in *Theatre Research International*, 22/3, 1997, pp. 190-191.

ses compétences artistiques particulières ; lorsqu'un même artiste reproduit au sein d'un même recueil des décorations créées par des décorateurs différents, et adopte pour chacun des codes de représentation particuliers. À travers ces deux configurations, on tentera de saisir la manière Ferri, qui ne consiste pas qu'en un style personnel de représentation des décors, mais implique un certain regard porté sur la présence des acteurs, et détermine leur champ d'action.

Frédéric Villeneuve et Vittore Pedretti illustrent le premier cas de figure évoqué. Villeneuve⁵⁰ a réalisé le *Château d'Ines* (Fig. 10) et la *Forêt des druides dans l'Opéra de Norma par Mr. Ferri* (Fig. 12). On peut penser que le lithographe a interprété librement les décorations de Ferri plus qu'il ne les a imitées. Mais si l'on examine les travaux auxquels il se livre habituellement, les sujets et les procédés qu'il adopte comme dessinateur ou comme lithographe, force est de supposer qu'on l'a choisi précisément pour le talent dont il fait preuve dans la représentation de paysages, montagneux de préférence, et en particulier des arbres. Non seulement Villeneuve représente de nombreux châteaux enchâssés dans des paysages agrémentés de figures, mais il a publié un *Cours de paysage*, une série intitulée *Excursion à la Grande Chartreuse*, une autre appelée *Souvenirs d'Italie*⁵¹. Le *Cours* recèle des arbres à foison, de toutes sortes et de toutes tailles. Les deux autres séries donnent à voir des montagnes escarpées semblables aux « montagnes couvertes de forêts »⁵² qu'évoque le livret de *Norma*⁵³ (Fig. 13).

50 Louis Jules Frédéric Villeneuve (Paris, 1796 – Id., 1842), peintre de paysages et lithographe. Présent au Salon de 1822 à 1841, il réalise des études en France, en Suisse et en Italie. Cf. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, sous la dir. de Emmanuel Bénézit, Paris, Gründ, 1999 (1^{ère} éd. : 1911), vol. 14, p. 250.

51 Frédéric Villeneuve, *Cours de paysage par Villeneuve*, Lithographie de Benard et Frey, Paris, Bance, 1837 (F-Pn, Dc-166 (b, 2)-Fol) ; *Excursion à la Grande-Chartreuse*, Paris, imp. Lemercier, Benard et Cie, publié par Rittner et Goupil, [1838] (F-Pn, Dc-166 (b, 2)-Fol) ; *Souvenirs d'Italie*, Paris, imp. Bance, Lithographie de Benard, [1836] (F-Pn, Dc-166 (b, 2)-Fol).

52 Je traduis, *Norma, tragedia lirica in due atti, del Signor Romani, musica di Vincenzo Bellini, scene del signor Ferrorma. Tragédie lyrique en deux actes, de M. Romani, musique de Vincent Bellini, décorations de M. Ferri*, Paris : Imprimerie de Pihan Delaforest, 1835, p. 6 : « colli sparsi di selve », inexactement traduit par « collines couvertes de bois » (Ibid., p. 7).

53 Ibid.



Fig. 12: Frédéric Villeneuve, *Théâtre royal Italien. Forêt des druides dans l'Opéra de Norma par Mr. Ferri*. Lithographie en couleurs, 34,6 × 41,8 cm (f.), Thierry frères Succ[esseu]rs de Engelmann, 1836. F-Po, EST. SCÈNES, Norma (2).

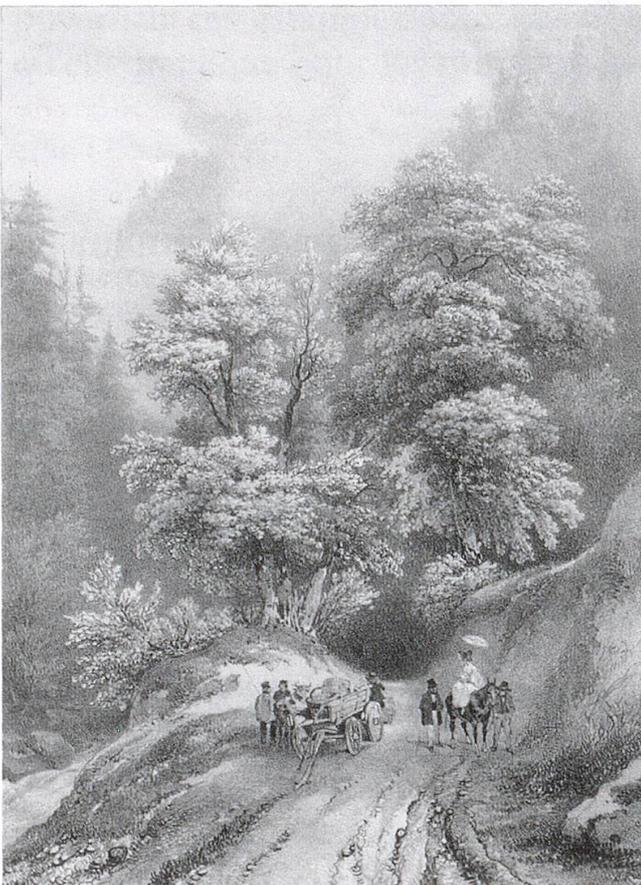


Fig. 13: Frédéric Villeneuve, *Excursion à la Grande-Chartreuse. Aspect du désert en sortant de St Laurent du Pont, Paris*, imp. Lemercier, Benard et Cie, publié par Rittner et Goupil, [1838]. F-Pn, EST, Dc-166 (b, 2)-Fol.

Le cas de Vittore Pedretti⁵⁴ est similaire, même s'il ne s'agit plus de paysages mais des intérieurs d'*Anna Bolena* (Fig. 14) et de *Matilde di Shabran* (Fig. 9). Ce graveur réalise habituellement des scènes religieuses et des reproductions de tableaux de maîtres de la Renaissance. Ce sont sans doute ces dispositions qui l'inclinent à représenter les salles gothiques de ces opéras, aussi richement et finement décorées que l'encadrement de sa *Madonna della Sedia* d'après Raphaël, par exemple (Fig. 15). Là encore, on a affaire à un artiste de qualité, choisi pour ses compétences particulières.

Le cas de Ruggi est d'un autre ordre. Ce graveur a réuni au sein de sa *Raccolta* des décorations créées par des décorateurs différents. En observant attentivement les reproductions de décors de Ferri et en les comparant à celles des autres décorateurs italiens présents dans ce recueil, on identifie clairement ce qui fait le style du décorateur bolonais. La manière Ferri tient essentiellement à ses ambiances mystérieuses. En particulier, le *sfumato* caractérise ses décors, alors que ceux de Sanquirico et de ses disciples sont marqués par une rigueur toute graphique. Le graveur n'a pas voulu reproduire ce qui ne serait qu'un défaut d'éclairage de la toile de fond ou une imprécision du décorateur. Il ne s'agit pas non plus d'une simple astuce visant à augmenter les contrastes de la gravure, mais bien d'un choix esthétique de Ferri, d'une technique qui lui est propre et qu'il réalise grâce à des effets de lumière en extérieur et en intérieur.

En matière de paysages, le clair de lune semble être l'un de ses classiques. On le retrouve dans plusieurs gravures de Ruggi, telles que le *Castello di Corradino* ou les *Avanzi di una moschea* (Fig. 16 et 17). Sans doute est-il plus spectral, plus sombre que dans les aquatintes, comme celle de l'acte III d'*Ines de Castro* par Berthoud (Fig. 5), ou dans les lithographies. En effet, ces deux procédés offrent une palette d'effets plus lumineux, plus variés, renforcée par le jeu des couleurs. Cela ressort clairement de la comparaison des tirages différents d'une même planche, possible à la Bibliothèque-musée de l'Opéra qui conserve des versions en noir et blanc ou en couleurs de la *Forêt de Villeneuve* (Fig. 12) et du *Carrefour de St Jean et Paul* de Verardi (Fig. 18). Cela transparaît encore de la confrontation d'une même scène représentée selon des procédés différents, comme pourraient l'illustrer la lithographie en couleurs de Benoist (Fig. 6) et la gravure de Champin pour le *Château dans l'opéra Le Fantôme*. Ces images donnent une idée de l'effet produit sur le spectateur par le clair de lune de Ferri.

54 Vittore Pedretti (Lugano, 1799–Paris, 1868), graveur et lithographe (cf. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, vol. 10, p. 681).

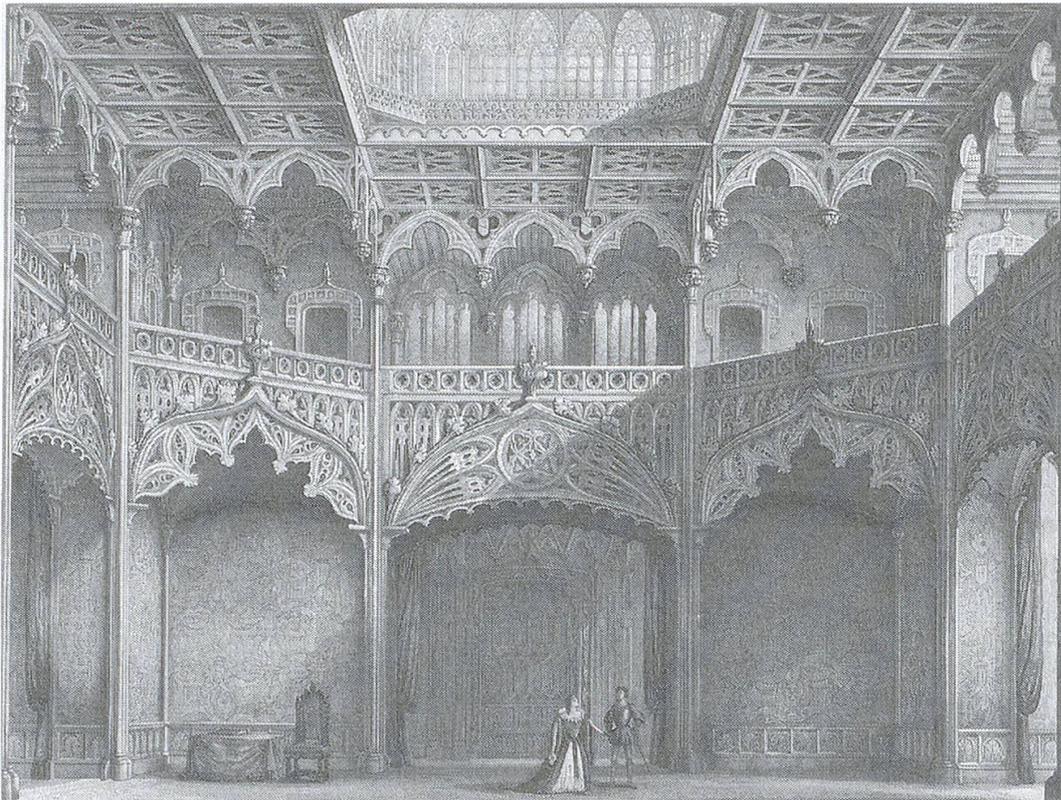


Fig. 14: Vittore Pedretti, *Cabinet dans l'opéra Anna Bolena par Mr. Ferri*. Aquatinte, 29,6 × 39,1 cm, [1836]. F-Po, EST. SCÈNES Anna Bolena (2).



Fig. 15: Vittore Pedretti, *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena disegnate e incise da valenti artisti con illustrazioni*, Firenze, presso Niccolò Pagni, 1825. F-Pn, EST., Ba.1.XIX.

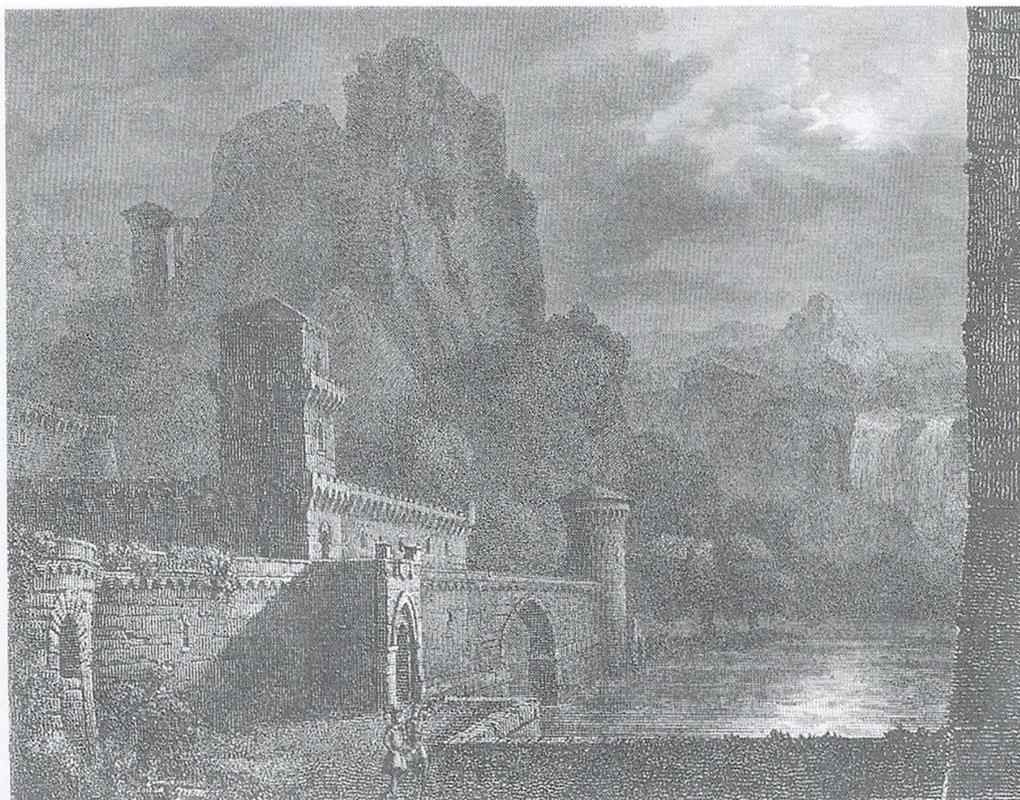


Fig. 16: Lorenzo Ruggi, *Castello di Coradino* [sic]. Gravure, in *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali, le più applaudite nei teatri italiani, disegnate ed incise da Lorenzo Ruggi, pittore di decorazioni in Bologna*, [s.l.], [s. n.], [18..], planche XLVIII.



Fig. 17: Lorenzo Ruggi, *Avanzi di una moschea*. Gravure, in *ibid.*, planche XLVIII.



Fig. 18: Luigi Verardi, *Théâtre royal Italien. Carrefour de St Jean et Paul. Dans l'opéra Marino Faliero, par Mr. Ferri*. Lithographie en couleurs, 35,5 × 43,3 cm (f.), Thierry frères Succ[esseu]rs de Engelmann, [1836]. F-Po, EST. SCÈNES Marino Faliero (4).

La presse le remarque dès *Matilde di Shabran*, la première production à laquelle collabore le décorateur en 1829: «Un clair de lune réfléchi par des eaux tremblantes a presque fait oublier les derniers accords des chanteurs et de l'orchestre»⁵⁵. On en parle encore près de dix ans plus tard: «tous les habitués du Théâtre-Italien ont remarqué la décoration du dernier acte des *Puritains*, où l'effet du clair de lune est si fidèlement imité»⁵⁶. Ni ces louanges ni ces images ne permettent de comprendre comment l'effet est obtenu, mais certains journalistes ne se contentent pas de décerner de vagues éloges. Ainsi, *Le Temps* précise que le clair de lune «opéré par le jeu d'une rampe de lumière derrière une toile transparente, est aussi d'un effet très joli et a obtenu beaucoup de succès»⁵⁷.

55 *Le Courrier français*, 20.10.1829.

56 *Journal des débats*, 28.02.1838.

57 *Le Temps*, 20.10.1829.

Quand il doit représenter des intérieurs, Ferri apprécie tout particulièrement les rayons de soleil perçant à travers les vitraux. Là encore, une image comme l'aquatinte de Pedretti pour *Matilde di Shabran* (Fig. 9) semble nous en dire long sur l'effet produit sur le spectateur, qui doit être grand si l'on en croit la presse de l'époque. *Le Courrier français* parle d'une «immense salle gothique, vivement éclairée au fond par des vitraux de couleur»⁵⁸. *Le Temps* loue «la manière magique dont une croisée de ce fond est éclairée, chose neuve pour nous, qui, développée en grand, peut faire une révolution dans l'art des décorations»⁵⁹. En quoi consiste concrètement cette révolution? Il faudrait avoir recours à d'autres sources pour tenter de percer le secret du décorateur. A-t-il fait usage d'un procédé semblable à celui employé dans le *Don Giovanni Tenorio* au San Carlo en 1834? Une nouveauté lui vaut alors les applaudissements du public et de la presse⁶⁰. Dans une lettre au prince de Ruffano, le vice-président de la «Compagnia d'Industria e Belle Arti» explique que Ferri a remplacé la soie par des verres colorés⁶¹.

Ces estampes n'éclairent pas davantage une autre caractéristique pourtant essentielle de la manière Ferri. En bon Italien, on l'a vu, le décorateur bolonais mise tout sur la toile de fond. Mais il va encore plus loin: «c'est avec des toiles de fond qui tombent vers le milieu du théâtre que M. Ferri a su charmer et tromper nos yeux»⁶², écrit le *Journal des débats*. En effet, les décorations sont «placées aux second et troisième plans du théâtre, et conséquemment très rapprochées du spectateur»⁶³. Or, les implications de ce choix ne touchent pas que les spectateurs. En effet, elles semblent conditionner les pratiques scéniques des acteurs. Non seulement ils se trouvent encore plus près du public, mais Ferri produit un effet d'«agrandissement sensible de la scène par la suppression des coulisses des troisième et quatrième plans, qui laisse aux lignes de la toile du fond tout le jeu de leur illusion»⁶⁴. C'est pour cela qu'on peut le juger «bien inférieur à M. Ciceri sous le rapport du pinceau», mais supérieur «dans l'art d'agrandir la scène et de produire des effets»⁶⁵. La scène est agrandie sur les

58 *Le Courrier français*, 20.10.1829.

59 *Le Temps*, 20.10.1829.

60 *Le Giornale del regno delle due Sicilie*, 07.07.1834, cité par Mancini, *Il Teatro di San Carlo*, p. 111, parle d'«una sì viva imitazione del vero da illuder l'occhio» (une imitation du vrai si vive qu'elle trompe l'œil).

61 Lettre du vice-président de la Compagnia d'Industria e Belle Arti au prince de Ruffano, 15.10.1834, I-Na, Teatri, pièce 116, cité *ibid.*, p. 119.

62 *Journal des débats*, 21.10.1829.

63 *Le Courrier français*, 20.10.1829.

64 *Le Temps*, 20.10.1829.

65 *Ibid.*

côtés, et dans la vision du spectateur : l'acteur peut davantage se déplacer sur la largeur de la scène. En revanche, la toile placée au milieu du plateau lui interdit de se déplacer vers l'arrière. Or la présence d'un acteur au fond de la scène pose des problèmes de vision et d'acoustique⁶⁶. En supprimant la profondeur de champ, Ferri épargne aux chanteurs ces difficultés. Ainsi, il conditionne leurs pratiques scéniques au moins autant qu'il ne s'y adapte.

Cette étude de cas montre qu'il est possible de lire, dans ces estampes considérées comme des sources de seconde main, confrontées à d'autres sources, ce qui fait le style d'un décorateur, ce que sont les attentes d'un public et la politique d'une administration. La manière Ferri semble à la fois bien italienne, personnelle et novatrice. Elle répond à une stratégie nouvelle de l'institution : « il nous convient d'avoir un bon peintre italien pour nous tirer des griffes des Ciceri et C[ompagnie] »⁶⁷, écrit Robert à Severini. Il ne s'agit pas là que d'une simple hostilité interpersonnelle, mais d'une véritable volonté de « faire de l'italien ». Ainsi met-on radicalement fin au temps où un Giulio Cesare Carnevali⁶⁸ se voyait refuser en 1824 la place de décorateur du théâtre, parce qu'il était considéré « comme peintre d'architecture, mais non comme paysagiste »⁶⁹, et surtout parce qu'il n'était pas français. On pouvait alors lire, dans une lettre conservée dans le registre de correspondance du personnel, que « la manière italienne de peindre les décorations n'est nullement en rapport avec la ma-

66 La presse du temps, et par exemple le *Journal des débats*, s'en préoccupe beaucoup. Ainsi, le 1^{er} février 1838, au lendemain de la réouverture du Théâtre-Italien à l'Odéon, le journaliste s'empresse d'évaluer la nouvelle salle : il en loue l'acoustique et insiste sur la façon dont M. Barbereau, le chef d'orchestre, et surtout les chanteurs, doivent gérer les conditions nouvelles de représentation : « L'expérience, l'instinct même des chanteurs les avertit des places plus ou moins favorables sur la scène, pour faire valoir leurs voix. Les principaux acteurs et les choristes, pendant la représentation des *Puritains*, se sont toujours rapprochés de la rampe le plus qu'ils ont pu. Cette précaution n'est pas inutile ; car la partie de la salle où sont les spectateurs est tellement haute, qu'une certaine quantité des sons pourrait se perdre, si les acteurs chantaient trop au fond du théâtre. Cette disposition de l'édifice produit en effet quelque confusion dans les morceaux chantés en chœur, et cette confusion augmente à mesure que les choristes sont plus éloignés des spectateurs » (*Journal des débats*, 01.02.1838).

67 F-Po, LAS Th. It. 1, pièce 2 (9), lettre d'É. Robert à C. Severini, 12.03.1830.

68 Giulio-Cesare Carnevali (Milan, 1765-?, 1841), décorateur italien. Actif à la Comédie-Française de 1815 à 1819, à Barcelone autour de 1809, à Paris au Théâtre-Italien et à l'Odéon avant 1815 (cf. Wild, *Décors et costumes*, pp. 91-92).

69 F-Po, AD 35, lettre de l'administration du Théâtre-Italien au Ministre de la Maison du Roi, 1^{er} mai 1824, p. 51.

nière française : impression, métier, effet, tout est différent»⁷⁰. Or si le Théâtre-Italien ne voulait pas alors d'un décorateur de la péninsule, ce n'était pas tant parce que le goût français y avait seul droit de cité, que parce qu'il fallait limiter les dépenses :

il résulte du faire particulier de chaque école, qu'il serait impossible à M. Carnevali de raccorder les parties des décorations prises dans nos magasins, pour la raison que celles-ci ont été confectionnées à la française, et qu'alors, il faudrait, pour chaque ouvrage, une décoration neuve, habitude d'ailleurs que les peintres italiens ont dans leurs gages⁷¹.

Que s'est-il passé entre 1824 et 1829 ? En 1819, le Théâtre-Italien était placé sous la direction de l'Académie royale de Musique. Pour des raisons d'économie, le personnel et le matériel circulaient, autant que possible, d'une maison à l'autre. Sous l'égide d'un décorateur, Ciceri, et d'une seule direction, on retrouve donc les mêmes grandes tendances scénographiques aux Italiens et à l'Opéra. Mais en 1827, l'administration commune prend fin. La direction du Théâtre-Italien peut alors élaborer ses propres stratégies. L'engagement de Ferri en témoigne, et si l'on en croit Robert, « C'est la première fois que les décorations ont été applaudies à ce théâtre »⁷². Aussi semble-t-il nécessaire de revoir un vieil adage repris jusqu'à nos jours : car le spectateur du temps ne va pas à l'Opéra que pour le plaisir des yeux, et aux Italiens, pour le seul délice de l'ouïe.

Abstract

In 1829, one year before taking on the management of the Théâtre-Italien in Paris, Édouard Robert and Carlo Severini decided to hire the Bolognese stage designer Domenico Ferri. This decision was part of a global strategy that aimed for "Italianisation". This case study will attempt to understand the stakes of this idea, gathering material on Ferri's activities within the institution. As there are no stage paintings, sketches or original drawings for this period, we will analyse and investigate the status of a series of prints signed by other artists, and published after the productions they illustrate in two collections of theatrical

70 Ibid., pp. 51-52. Barry Daniels signale également l'existence d'un dossier concernant sa requête, conservé aux Archives Nationales, AN 03/1740, cf. Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848 : d'après les documents conservés dans les collections de la Bibliothèque nationale de France et de la Comédie-Française. Suivi d'une édition du Registre des machinistes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 24.

71 F-Po, AD 35, lettre de l'administration du Théâtre-Italien au Ministre de la Maison du Roi, 01.05.1824, p. 52.

72 F-Po, LAS Th. It. 1, pièce 1830 (37), lettre d'É. Robert à C. Severini, 16.10.1830.

scenes. Combined with other sources (sketches and prints related to other stage designers, spectators' and critics' writings, librettos, archives), these second hand sources can reveal the complex processes of reception, creation and management. Thus, we thus better understand how Ferri responded to the expectations of the Parisian audience with creations which, though perceived as "Italian", inspired by Sanquirico, remained truly personal.

Bibliographie

- Balme Christopher, «Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma», in *Theatre Research International*, 22/3, 1997, pp. 190-191.
- Barthes Roland, *Système de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1967.
- Biggi Maria Ida – Corchia Maria Rosaria – Viale Ferrero Mercedes, *Alessandro Sanquirico. «Il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007 (Iconografia rossiniana, 4).
- Cammarano Salvatore, *Ines de Castro, tragedia lirica in tre atti. [...] Musica del sig. Giuseppe Persiani. Inès de Castro, tragédie lyrique en trois actes. Paroles de M. Salvator Cammarano. Musique de M. Joseph Persiani*, Paris, Imprimerie Lange Lévy et Compagnie, 1839.
- Choix de décorations du théâtre Italien. (Eort [sic] des druides. – Salon. – Cabinet. – Moulin. – Carrefour de Saint-Jean et Paul. – Arsenal de Venise)*, Paris, [Rittner et Goupil], 1836.
- Courrier français (Le)*, 20.10.1829, 13.12.1829.
- Daniels Barry, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848: d'après les documents conservés dans les collections de la Bibliothèque nationale de France et de la Comédie-Française. Suivi d'une édition du Registre des machinistes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.
- De Angelis Alberto, *Scenografi italiani di ieri e di oggi: dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi, ecc.*, Roma, Cremonese, 1938.
- Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, sous la dir. de Emmanuel Bénézit, Paris, Gründ, 1999 (1^{ère} éd.: 1911).
- Drapeau blanc (Le)*, 17.10.1829.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico, Firenze – Roma, Le Maschere, 1954-1977.
- Frigau Céline, *L'œil et le geste. Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre royal Italien, 1815-1848*, sous la dir. de Françoise Decroisette et Fiamma Nicolodi, Université de Paris VIII – Université de Florence, 2009.
- Giornale del regno delle due Sicilie*, 07.07.1834.
- Gironi Robustiano, «Sulle decorazioni sceniche ed in ispezie su quelle dell'Imp. R. Teatro alla Scala in Milano», in *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, a cura di Giulio Ferrario, Milano, Ferrario, 1830, pp. 292-314: 311-312.
- Journal des débats*, 21.10.1829, 01.02.1838, 28.02.1838.
- Mancini Franco, *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. Le scene, i costumi*, Napoli, Electa Napoli, 1987.
- Mancini Franco, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri, 1966.

- Mercati Angelo, «G. Rossini raccomanda al Cardinale Bernetti una petizione del pittore Domenico Ferri», in *L'Archiginnasio. Bollettino della biblioteca comunale di Bologna* (a cura di Albano Sorbelli, Bologna, Cooperativa Tipografica Azzoguidi), 26, 1931-X.
- Pacia A., «Ferri, Domenico» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, diretto da Alberto Ghisalberti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 134-137.
- Quotidienne (La)*, 04.10.1830.
- Raccolta di scene teatrali, eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, presso l'incisore Stanislao Stucchi ed i principali Negoz.ti di Stampe, [18..].
- Raccolta di scene teatrali, eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano. III parte ed ultima*, Milano, presso l'incisore Stanislao Stucchi ed i principali Negoz.ti di Stampe, [1829?].
- Raccolta di varie scene eseguite dai più celebri pittori teatrali in Milano*, Milano, presso l'incisore Stanislao Stucchi, 1819.
- Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali le più applaudite nei teatri italiani disegnate ed incise da Lorenzo Ruggi pittore di decorazioni in Bologna*, [s.l.], [s.n.], [s.d.].
- Romani Felice, *Il Fantasma. Melodramma in tre atti. Musica del Signor Persiani. Decorazioni dei signori Ferri e Veraldi [sic]. Le Fantôme. Mélodrame en trois actes. Musique de M. Persiani. Décorations de MM. Ferri et Veraldi [sic]*, Paris, Imprimerie Lange Lévy et Comp., 1843.
- Romani Felice, *Norma, tragedia lirica in due atti [...], musica di Vincenzo Bellini, scene del signor Ferrorma. Tragédie lyrique en deux actes, de M. Romani, musique de Vincent Bellini, décorations de M. Ferri*, Paris: Imprimerie de Pihan Delaforest, 1835.
- Taccani Francesco, *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali con appendici risguardanti la costruzione di alcuni nuovi strumenti da disegno e di varie figure geometriche*, Milano, Pier Paolo Emilio Giusti, 1825.
- Temps (Le)*, 20.10.1829.
- Universel (L')*, 15.12.1829.
- Viale Ferrero Mercedes, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio, 1980, vol. 3.
- Viale Ferrero Mercedes, «L'invenzione replicabile», in Biggi et al., *Alessandro Sanquirico*.
- Wild Nicole, *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris. Vol. 2: Théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993.

1. [Anonyme] «La Cour de Valentinien en 494», in *Revue de Paris*, 21 (1839), S. 193-214; vgl. hierzu auch Emil Wisner, *Der Einfluss des deutschen Romantikers Achim von Arnim in Frankreich. Die Beziehungen des Dichters zu Augustin de St. Aubert*, schrieben am Albin Weiss, 1926 (Reprint Bern: Lang, 1968), S. 38-39.

2. Adolphe Pichet, *Histoire de la littérature allemande, depuis les temps les plus reculés, jusqu'à nos jours, précédée d'un parallèle entre la France et l'Allemagne, et suivie d'une table analytique des matières*, Paris/Garnier-Charbottet, 1836, t.1, 2, S. 361-363.

