

# Rossini : de l'opéra italien à la réception en France

SVEND BACH \*

## La révision en cours de l'image de Rossini

Si l'on examine les idées sur Rossini chez ceux qui s'intéressent aujourd'hui à la musique classique et à l'opéra en particulier, on trouve des tendances disparates et même contradictoires. Cette situation s'explique en partie par le fait qu'on assiste, depuis quelques décennies, à une révision générale de l'interprétation de l'œuvre du compositeur<sup>1</sup>, fondée sur la redécouverte d'œuvres tombées en oubli, et sur une impressionnante activité de recherches qui touchent aux différents aspects du phénomène Rossini, depuis sa conception de la technique vocale, jusqu'à l'esthétique qui sous-tend sa façon de composer. Le centre principal de ce renouveau est la ville de Pesaro, lieu de naissance du compositeur. C'est là que se trouvent le Conservatoire qui porte aujourd'hui son nom, et la « Fondazione Rossini », engagée depuis une trentaine d'années dans l'édition critique de ses compositions<sup>2</sup> ; et c'est là qu'a lieu également le festival avec des représentations, chaque année depuis 1980, de trois ou quatre de ses opéras exécutés sur la base de l'édition critique.

\* Université d'Aarhus.

1 Voir Osborne (1986), p. 126-130, et Brauner (2004).

2 Une autre édition critique, dont le rédacteur en chef est Philip Gossett, ex-rédacteur en chef de l'édition de la « Fondazione Rossini », a commencé à paraître en 2007. L'existence de deux éditions est le résultat de la rupture regrettable entre Gossett et la Fondazione, mais sans doute aussi un signe de l'intérêt extraordinaire dont le compositeur est l'objet actuellement.

Cependant, une partie du public (musiciens, critiques, hommes de théâtre et musicologues compris) reste aujourd'hui encore attachée à des conceptions qui ne tiennent pas grand compte de cette activité qui est en train de changer fondamentalement l'image du compositeur. Dans leur optique, l'art de Rossini est caractérisé par un comique brillant mais superficiel, produit par un artiste qui se souciait des délices de la bonne table tout autant que de ses compositions musicales. Le fait qu'il ait abandonné la composition d'opéras à l'âge de 37 ans confirmerait qu'il lui manquait la vocation à l'art dans le vrai sens de ce mot. À cette conception correspondait jusqu'à un passé récent la présence dans le répertoire d'un seul titre, celui du *Barbier*, considéré par beaucoup comme un miracle produit en moins de deux semaines par un compositeur plutôt paresseux qui, quand il lui fallait travailler, désirait en finir le plus vite possible. Outre le *Barbier* on connaissait seulement quelques ouvertures. Bon nombre de musicologues reconnaissaient, dans le meilleur des cas, l'importance historique de la production d'opéras n'appartenant pas au genre comique, vue comme un phénomène de transition entre l'*opera seria* du XVIII<sup>e</sup> siècle et la grande époque de l'opéra romantique en Italie, celle de Bellini, Donizetti et Verdi – mais la vraie disposition de Rossini et la valeur durable de son œuvre restaient celles d'être le dernier représentant de l'*opera buffa*, genre en voie de disparition – ce que Rossini lui-même, qui s'acharnait à cultiver le genre sérieux, n'aurait malheureusement pas compris.

Or, si cette image traditionnelle correspondait à la réalité, il faudrait admettre que la musique de Rossini fût sans contact avec les tendances les plus profondes de l'esthétique de son époque qui mettait la musique au sommet de la hiérarchie des arts comme celui qui pouvait donner accès aux mystères de l'univers et de l'existence. L'énorme succès de l'auteur serait alors un phénomène éphémère et une question de mode.

La musique de Rossini rencontra effectivement une forte résistance parmi un certain nombre d'artistes et d'intellectuels de l'époque qui la considéraient comme inférieure et passéiste,

produite par un épigone du siècle précédent. On peut cependant mentionner des adhésions non moins importantes. En effet, Rossini a beaucoup influencé ses contemporains et ses successeurs en Italie et en France (à l'exception de Berlioz), qui se sont formés et inspirés dans des milieux particulièrement empreints de sa présence et de celle de ses œuvres. De même, il était admiré des poètes et écrivains tels que Leopardi en Italie, Heine en Allemagne, Musset, Balzac, Stendhal et bien d'autres en France. Ce qui semble peut-être le plus surprenant c'est qu'il trouvait des admirateurs en deux représentants, et des plus importants, de la philosophie allemande, Hegel et Schopenhauer.

La réévaluation de Rossini, avec la première exécution moderne de plusieurs chefs-d'œuvre qui nous permet de connaître enfin cette production sous tous ses aspects, nous offre des éléments précieux pour comprendre sans prévention le phénomène de sa réception. Il est évident, par exemple, que les contemporains pouvaient baser leurs jugements sur la connaissance d'une ample gamme de compositions différant par genre et par leur place dans l'évolution du style rossinien ; par exemple, ils ne faisaient pas de distinction nette entre le comique et le sérieux à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui.

Le but de cet article est d'esquisser une définition de l'art de Rossini libérée des nombreuses couches d'anecdotes, de malentendus et de simplifications qui ont déformé la réception de son œuvre, une définition qui tienne compte de toute sa richesse et de ses contradictions apparentes ou réelles, afin de mieux faire comprendre les paradoxes de sa réception, qui étaient sensibles déjà de son vivant et qui persistent encore aujourd'hui.

## De l'opera buffa à l'opera seria

Dès son début dans un petit théâtre de Venise au mois de novembre 1810 avec *La cambiale di matrimonio*, une *farsa* (c'est-à-dire 'opéra en un acte'), la carrière de Rossini et l'évolution de son

art procèdent avec une rapidité vertigineuse jusqu'à son dernier opéra, *Guillaume Tell*, composé pour l'Opéra de Paris en 1828-1829. Quand on examine ces deux opéras ou plus généralement les premiers comme *Tancredi*, cette grande révélation du génie de Rossini dans le genre sérieux, et les derniers, on dirait qu'il est impossible qu'il s'agisse d'œuvres d'un même artiste. Outre le caractère individuel très prononcé de chacune des œuvres majeures de l'auteur, elles donnent dans leur ensemble l'impression d'une métamorphose totale et apparemment inexplicable. Or, l'individualité de ses différents opéras et la métamorphose de son art au cours de 18 ans seulement, s'expliquent le mieux par un fait très simple : Rossini ne voulait pas se répéter.

On peut diviser en trois phases sa production dramatique. En effet, Rossini a créé à peu près tous les opéras appartenant au genre comique avant l'âge de 25 ans : il semble avoir épuisé les possibilités du genre avec des œuvres telles que *L'italiana in Algeri* (1813), *Il turco in Italia* (1814), *Il barbiere di Siviglia* (1816) et *La Cenerentola* (janvier 1817), dans lesquelles le comique est réalisé de plusieurs manières différentes. Par rapport à la tradition, ces œuvres se caractérisent par une expressivité mélodique et une énergie rythmique entraînante, inconnue jusqu'alors. Nous pensons que Rossini se rendait compte qu'après ces triomphes l'*opera buffa* n'était plus susceptible de développements ultérieurs. En tout cas, c'est un fait incontestable qu'à partir de 1817 le genre sérieux est nettement prédominant.

Simultanément à l'abandon de l'*opera buffa* apparaît une innovation à l'égard de l'introduction musicale du drame. Un vieux préjugé veut que les ouvertures de Rossini, sorties du même moule, démontreraient l'insouciance du compositeur à l'égard du contenu dramatique des opéras en question. En effet, elles semblent interchangeables, faites pour passer d'un opéra à l'autre. L'ouverture du *Barbier*, par exemple, avant d'être attachée à cet opéra, avait servi pour introduire deux opéras d'argument sérieux.

On peut constater que la composition d'ouvertures selon la

formule typique se limite pratiquement à un laps de temps de cinq ans, c'est-à-dire de *L'inganno felice* et de *La scala di seta* (1812) jusqu'à *La Cenerentola* (1817). L'ouverture de *La gazza ladra* (mai 1817) constitue un cas de transition. Elle a la même structure que celles qui précèdent, mais la marche militaire qui l'introduit est nettement liée à l'argument de l'opéra dont l'action se déroule sur le fond d'une guerre. À partir de la seconde moitié de 1817, Rossini adopte des solutions nouvelles, différentes d'un cas à l'autre. Il peut s'agir soit de brefs préludes, soit d'opéras tout à fait dépourvus d'introduction orchestrale, soit plus tard d'une structure unique, comme dans le cas bien connu de *Guillaume Tell*. Ces solutions, qui se trouvent pour la première fois – avec une certaine fréquence au moins – chez Rossini, constitueront un procédé normal chez ses successeurs. Le cas des ouvertures correspond à l'évolution générale de Rossini : dans un premier temps, le compositeur renouvelle les structures de la tradition moyennant son empreinte personnelle ; ensuite, il lui importe d'expérimenter des solutions inédites. L'abandon de l'*opera buffa* et du type d'ouverture qu'on a considéré comme rossinien par excellence coïncident d'ailleurs à peu près avec l'adoption d'une nouvelle méthode de composer, étudiée par Philip Gossett<sup>3</sup>.

Cependant, l'évolution de Rossini n'est pas complètement linéaire. Dans les deux cas mentionnés on trouve certaines exceptions. En ce qui concerne le genre, l'avant-dernier opéra de Rossini, *Le comte Ory* (1828), comporte un sujet comique, mais ce n'est pas un retour à l'*opera buffa*. On retrouve par exemple une ambiance pseudo-médiévale analogue dans un autre opéra, *Matilde di Shabran*, dans lequel le comique prévaut, mais qui est justement défini comme *semiseria*. En ce qui concerne l'ouverture, on assiste également à des retours au type apparemment

3 Gossett (2004). Il s'agit par exemple du fait que le travail de Rossini commence à passer à travers l'élaboration d'esquisses, dont on possède quelques-unes datant d'après 1820.

dépassé. Mais ces retours tenaient à la nécessité d'adapter les formes aux horizons d'attente de publics moins favorables aux nouveautés que celui de Naples, centre d'une intense activité d'expérimentation pendant sept ans (1815-1822). Un exemple frappant est l'ouverture de *Semiramide* (1823), opéra destiné à Venise, le dernier que Rossini compose avant de s'installer en France. Mais cet opéra est plutôt, dans son ensemble, un monument dressé à la tradition de l'*opera seria*, un retour de Rossini à sa jeunesse vénitienne et une sorte de synthèse de toute la production italienne du compositeur, avec la reprise de formes relativement traditionnelles, devenues ici très étendues et complexes, et donc aptes à accueillir les nouveaux stylèmes plutôt hardis que le compositeur avait développés à Naples.

Abstraction faite de ces retours accidentels, l'évolution générale de Rossini témoigne d'un dépassement progressif de la division traditionnelle de l'opéra en numéros séparés par des récitatifs. Ce processus était en cours avant lui, mais il l'accélère par la création de formes amples de plus en plus prédominantes dans l'économie générale d'un opéra, tandis que l'importance de l'air soliste, élément de base de l'opéra à numéros de la tradition, se réduit sensiblement. Dans la tradition, ainsi que dans les premières œuvres de Rossini, un personnage principal se manifeste normalement, lors de sa première apparition sur la scène, soit par un air (la 'cavatina'), comme par exemple dans le cas de Tancredi dans l'opéra éponyme, d'Isabella dans *L'italiana in Algeri*, de Figaro dans *Il Barbiere di Siviglia*, soit par un passage d'une certaine ampleur à l'intérieur d'une scène à laquelle participent d'autres personnages et le chœur. Dans la production de la 'maturité' de Rossini, on assiste souvent, à côté de ces procédés, à de véritables nouveautés. Quand les personnages éponymes des opéras *Armida* et *Semiramide* entrent pour la première fois en scène, leur apparition est suivie d'un quatuor. Zelmira, dans l'opéra qui porte son nom, apparaît pour la première fois dans la deuxième scène, mais, après un récitatif où elle dialogue avec sa confidente, elle sort de nouveau de la scène. Les rôles secondai-

res comme celui des confidents et serviteurs sont vite supprimés ou privés d'autonomie musicale – dans la tradition et encore dans les premiers opéras de Rossini ils avaient normalement un petit air (nommé 'aria del sorbetto'). Tout ceci donne plus d'unité à chaque œuvre et crée un lien étroit entre les situations dramatiques et les formes musicales.

N'oublions pas le recours généralisé au récitatif accompagné par l'orchestre au lieu du 'recitativo secco', ce qui assure la continuité du discours musico-dramatique en supprimant ou en émoussant les séparations qui restent encore entre les différents numéros. Ce n'est pas Rossini qui a introduit dans l'opéra italien cette nouveauté, bien connue d'ailleurs dans la tragédie lyrique française ; mais il a beaucoup contribué à la généraliser. Le récitatif accompagné n'est d'ailleurs qu'un aspect de l'enrichissement général de l'orchestre. Le chœur aussi gagne en importance. Il y a même des cas où le chœur, pour la première fois dans l'histoire générale de l'opéra, joue un rôle égal ou même supérieur par importance à celui des protagonistes. On est bien fondé pour affirmer que, dans *Mosè in Egitto* et dans les opéras de la troisième phase, notamment *Guillaume Tell*, la collectivité s'avère plus importante que les caractères individuels.

Ces innovations rapprochent-elles Rossini du romantisme ? Sans doute, les phénomènes présentés jusqu'ici préparent les formes qui prévaudront chez ses successeurs. Mais l'origine de son esthétique est le beau idéal, c'est-à-dire l'expression musicale abstraite qui ne tend nullement au réalisme et dont le moyen principal est le 'bel canto'. Cet usage particulier de la voix, qui privilégie l'agilité et la virtuosité au dépens de la force, était en partie l'héritage de l'époque des castrats, à son déclin à l'époque de Rossini, mais qui continue chez lui avec l'usage de contraltos féminins, à côté de celui de ténors, pour les rôles héroïques masculins.

À partir du beau idéal, Rossini semble arriver à une poétique visant l'asémantivité de la musique. On rencontre souvent

l'idée qu'il existe, dans sa musique, une tendance à laisser la musique aller plus loin que le texte ; c'est l'idée directrice des études de Fedele D'Amico, et, pour ce chercheur, la clef qui permet d'affirmer la profonde unité de l'art de Rossini. À propos du comique rossinien il dit qu'à un certain moment la musique porte les personnages, bien individualisés au départ, à un niveau supérieur où leurs mots et leur personnalités se confondent en une sorte d'extase, et que cette musique est donc l'antithèse du XVIII<sup>e</sup> siècle mesuré et réaliste<sup>4</sup>. Puis, dans une comparaison entre le *Barbier* et *Guillaume Tell*, Fedele D'Amico définit explicitement l'unité du comique et du sérieux en disant que ces opéras si différents entre eux « brûlent » respectivement la comédie et le drame auxquels ils ont donné la vie, pour arriver à une même sphère d'ivresse panique au-delà de toute détermination éthique<sup>5</sup>. Alessandro Baricco, lui, propose<sup>6</sup> de voir, comme tendance fondamentale de la musique rossinienne, sa capacité de soustraire le langage musical à la « logique pré-formative du langage humain » : la musique cesse de suivre un modèle rationnel, et se confine dans sa propre logique interne. Ces deux interprétations mettent en évidence que Rossini, bien que partant de esthétique classique et rationaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'en éloigne, notamment en ne se limitant pas à mettre sa musique au service du texte comme un simple renforcement de celui-ci. Il aboutit ainsi à des résultats analogues aux idéaux de l'esthétique musicale de son époque : la musique est l'expression directe de la réalité la plus profonde. C'est une position qui révolutionne la tradition séculaire selon laquelle, depuis la naissance de l'opéra, la musique est subordonnée au texte. Le beau idéal n'exclut donc plus le romantisme, et vice-versa. En effet Schopenhauer trouve dans Rossini un exemple de la réalisation idéale de sa nouvelle esthétique :

4 D'Amico (1992), p. 107.

5 D'Amico (1992), p. 199.

6 Baricco (1989), p. 38.

Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat keiner sich so rein gehalten wie *Rossini*: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre *eigene* Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch, mit bloßen Instrumenten ausgeführt, ihre volle Wirkung tut<sup>7</sup>.

## De l'opera seria au grand opéra français

Après les sept ans d'activité à Naples, où il se concentre sur la création d'une série d'*opere serie*, Rossini – c'est notre hypothèse – est conscient d'avoir épuisé toutes les possibilités de ce genre, comme il avait déjà épuisé celles de l'*opera buffa*. En effet il abandonne Naples pour Paris après avoir composé une dernière *opera seria*, *Semiramide*, généralement considérée comme une œuvre 'rétrospective', une sorte de congé donné à l'opéra italien. Le premier opéra créé en France, *Il viaggio a Reims*, quant à lui, ajoute une distance ironique par rapport aux formes d'expression que l'auteur avait développées lui-même dans les années précédentes.

Selon nous, à sa décision de s'établir en France contribuait donc de nouveau le besoin de ne pas se répéter, et de chercher de nouvelles possibilités d'expérimentation. D'ailleurs, cette théorie nous fait mieux comprendre le silence après la réussite de ce nouveau défi avec *Guillaume Tell*.

S'approcher du monde de l'opéra français – que Rossini allait influencer profondément à son tour – comportait l'acceptation d'un rapport entre drame et musique plus réaliste, mais aussi la conception d'un rapport entre musique et texte qui exigeait de lui une nouvelle vérité d'expression comportant par exemple une réduction considérable de l'usage des fioritures. Apparemment tout cela signifiait l'abandon d'éléments fondamentaux de son style.

7 Schopenhauer (1819-1858/1982), p. 365.

Cependant, chez Rossini, les exemples qui contrastent avec l'idée d'une fondamentale asémanticit  existant déjà dans sa production italienne<sup>8</sup>, et cet aspect est accentué lorsqu'il présente en France des versions révisées d'opéras composés en Italie. Les morceaux et les détails qui se fondent uniquement sur la poétique du beau idéal tendent à disparaître, tandis que l'expression des sentiments se fait plus immédiate, en ce sens que la musique se joint aux paroles d'un texte pour mettre en évidence une phrase ou un mot, ou pour dépeindre une situation concrète et non pas seulement typique. En progressant dans cette voie, Rossini arrive à exprimer l'émotion profonde contenue dans les paroles que Guillaume Tell adresse à son fils au moment de l'épreuve de la pomme, « Sois immobile ». C'est un *arioso* qui se lib re de toute forme pr  table, le chant dialoguant constamment avec un violoncelle soliste, sans rhétorique et sans ornements superflus. Les deux voix, humaine et instrumentale, se complètent jusqu'à arriver ensemble au point culminant. Verdi s'en est inspiré pour illustrer une situation semblable dans le troisième acte d'*Un ballo in maschera*, où une mère, avant de mourir, s'adresse à son enfant (qui n'apparaît pas dans l'opéra). Mais Verdi ne réussit pas à égaler son modèle. Chez lui, le rythme et la ligne mélodique sont plutôt conventionnels, l'intervention du violoncelle soliste a une fonction purement ornementale, et d'ailleurs intermittente, et n'a pas la force expressive de l'instrument de Rossini.

De toute façon, ces résultats ne sont pas sans précédents. L'évolution des formes, comme on l'a relevé ci-dessus, tendait déjà dans la production italienne à les lier plus intimement aux situations dramatiques. Ajoutons qu'il ne s'agit pas seulement de phénomènes isolés, mais d'opéras tout entiers dont les sujets stimulent les expérimentations du compositeur et sa recherche

8 On peut ajouter que pour Fedele D'Amico le dépassement du texte est un point d'arrivée. Au départ on trouve par exemple dans le *Barbier* ce qu'il appelle un rapport parole-musique d'une continuité miraculeuse qu'on trouve en bien peu d'opéras de n'importe quelle époque. Voir D'Amico (1992), p. 106.

d'expressions qui puissent épouser des ambiances et des personnages très différents entre eux. Cette recherche lui fait aborder, par ailleurs, des sujets décidément romantiques : *La donna del lago*, un des premiers opéras inspirés par Walter Scott, est un exemple des sujets anglais et écossais qui commencent à être à la mode. *Otello* est fondé sur la tragédie de Shakespeare, même s'il s'agit d'une adaptation très libre conformément aux conventions de l'époque.

Ces deux opéras sont des exemples d'un autre renouveau, par l'importance réservée à la profondeur de l'espace. Dans *Otello* il s'agit surtout du chant mélancolique d'un gondolier que dans le dernier acte Desdemona sent passer par hasard sous ses fenêtres, et qui – en éveillant en elle des pressentiments sinistres – la porte par une association d'idées à chanter la romance du saule. Dans *La donna del lago* il est question de l'espace vaste d'une nature vierge.

Ceci devient encore plus évident dans *Guillaume Tell*, où les événements sont produits par une nature vivante, très différente d'un simple fond de décor. Jamais compositeur italien ne s'est tant approché du sentiment de la nature selon la conception qu'en avaient les poètes et les musiciens du romantisme allemand. Tout au long de cet opéra on constate la présence d'une couleur locale qui réalise au moins en partie les idées que Victor Hugo avait formulées à cet égard, deux ans avant, dans la *Préface de Cromwell*<sup>9</sup>. On peut démontrer que Rossini avait étudié la musique populaire de Suisse, non pas pour en citer des morceaux comme des éléments ajoutés extérieurement, mais pour que son propre style en soit empreint. Le début du final du deuxième acte dépeint l'atmosphère dans laquelle se déroule la rencontre des

9 Les procédés de Rossini dans *Guillaume Tell* correspondent en effet très exactement à ce que Hugo demande au drame: « Non qu'il convienne [...] d'ajouter après coup quelques touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la *couleur locale*, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre [...] » (voir le chapitre *Ce qu'on doit demander au drame*).

conjurés suisses, dans la sombre forêt nocturne au bord du lac au milieu des trois cantons. Guillaume se trouve sur la scène avec deux autres patriotes. Les hommes des trois cantons arrivent par groupes, un canton à la fois. On les sent au loin qui répondent à ceux qui se trouvent sur le devant de la scène, avant de les rejoindre. Tous sont plongés dans le profond recueillement de ce lieu solitaire : les mots du texte, auxquels la musique de Rossini s'adapte parfaitement, invite à entendre ce qui est à la limite du perceptible (dans la citation qui suit les expressions qui se réfèrent explicitement à la sphère auditive sont mises en évidence) :

Guillaume	Des profondeurs du bois immense, <b>Un bruit confus</b> semble sortir. <b>Écoutons!</b>	
Arnold		<b>Écoutons!</b>
Guillaume		<b>Silence!</b>
Walter	<b>J'entends</b> de pas nombreux la forêt <b>retentir</b> .	
Arnold	<b>Le bruit</b> approche...	

L'orchestre a forcément un rôle de premier plan, non moins important que les voix. Au début on entend deux roulements de timbale en pianissimo. Puis deux cors jouent un fragment de mélodie qui fera retour plusieurs fois, constituant le fil conducteur de tout le morceau qui suit. Troisième élément: une espèce de frissonnement des cordes, également répété à intervalles. L'entrée du chœur est accompagnée d'un mouvement rapide des violoncelles, qui semble évoquer les pas des hommes sortant de la nature même, en y mêlant leur voix.

## Rossini entre la tradition et le renouveau romantique

Nous avons insisté dans ce qui précède sur l'expérimentation et les éléments de rupture dans la production de Rossini, sans négliger les éléments d'une continuité qui lie une phase de sa

production à l'autre et sans ignorer que son point de départ, qui reste toujours vital, est l'héritage classique reçu de ses prédécesseurs. Certains voient même dans celui-ci le centre unificateur de son art. Pourtant, un tel point de vue présuppose qu'on ne tienne pas suffisamment compte de toute la gamme d'expressions chez notre compositeur. En défendant l'idée d'un Rossini tout d'une pièce, on se trouve contraint à caractériser ce qui n'y correspond pas comme non représentatif du 'vrai' Rossini, et partant à négliger sa complexité peu commune. Pour bien comprendre celle-ci, on évitera de le réduire à un ou plusieurs aspects particuliers afin de le ranger dans une catégorie préétablie.

La position de Della Seta (1993) est instructive à cet égard. Bien que cet auteur suive les tendances récentes des études rossiniennes en déclarant que les *opere serie* créées à Naples pendant les années 1815-1822 constituent le centre de sa production, il penche néanmoins encore nettement vers l'idée d'un Rossini fidèle à l'héritage classique durant toute sa carrière, en soutenant notamment que dans ses premiers opéras, jusqu'en 1812, il y a déjà tout son style, qu'il enrichit dans les œuvres successives, mais sans en modifier la substance<sup>10</sup>. Même *Guillaume Tell*, qui 'semble' indiquer un progrès vers une conception moderne du drame, serait en réalité, plus que l'indice d'une transformation de la poétique de Rossini, une preuve de sa professionnalité supérieure<sup>11</sup>. Rossini incarnerait donc la figure du compositeur artisan, prémoderne, encore que ce soit un cas unique de cet artisan, et donc un cas problématique qui invite à une discussion de la conception générale de l'auteur.

Somme toute, outre les trois phases, nous avons vu deux aspects apparemment opposés de l'art de Rossini : son culte du beau idéal qui relève de la tradition, classique ou néoclassique,

10 Della Seta (1993), p. 76-77.

11 *Ibid.*, p. 113.

et une expérimentation qui le porte à dépasser cette tradition vers des expressions plus individualisées. Les deux aspects ne s'opposent cependant pas d'une façon absolue. Le beau idéal tend chez lui à se transformer en une musique asémantique qui n'a certainement rien de rétrograde. D'autre part, même lorsque Rossini s'approche le plus de l'expression individuelle, il évite tout excès : il écrit non pas *contre* la voix afin d'exprimer d'une façon réaliste des passions extrêmes, mais toujours *pour* la voix. S'il arrive à exprimer ce qui est 'caractéristique', il n'admet jamais le laid comme partie intégrante de celui-ci ; il n'accepterait pas le corollaire du principe cher à Hugo disant que « le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent ». La vérité de l'expression ne comporte pas le renoncement au beau idéal.

L'acquisition par Rossini d'importants éléments du réalisme romantique est tout simplement, selon nous, un autre aspect de sa tendance à l'expérimentation. Même la composition d'un opéra comme *Guillaume Tell* ne signifie pas qu'il adhère à ce que l'on entend normalement par romantisme. Les compositions de sa vieillesse (datant des années 1857-1868) le confirment. Il a composé par exemple un « chœur de chasseurs » – qu'y a-t-il de plus romantique ? – mais le titre complet, *Chœur de chasseurs démocrates*, est d'une ironie cinglante. Cette phase ultime confirme elle aussi sa tendance à l'expérimentation. Ajoutons, pour finir cette première partie de notre article, qu'on peut noter une autre distance considérable dans sa production, à savoir celle qui sépare ses derniers opéras de la musique tardive des *Péchés de vieillesse* qui anticipent par leur surprenante originalité sur la musique du XX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

12 Voir Guarnieri Corazzol (1994).

## La réception de Rossini en France à l'époque du romantisme

La première représentation à Paris d'un opéra de Rossini, *L'italiana in Algeri*, a lieu en 1817, sans succès, mais à partir de 1819 le compositeur connaît une véritable vogue. Deux, trois ou même quatre nouveaux opéras sont représentés par an. Selon Janet Johnson<sup>13</sup> les opéras de Rossini constituent en 1822 déjà les trois quarts du répertoire du *Théâtre Italien*. Dans la presse de l'époque se déroule bientôt une vive discussion entre rossinistes et antirossinistes, à laquelle participe entre autres, sous pseudonyme, Stendhal. Pour définir ce qu'il y a de nouveau dans Rossini, on l'oppose constamment à Mozart. En s'en tenant à la documentation fournie par Fabbri (2002), on voit que les termes sur lesquels se fonde cette confrontation appartiennent à une tradition séculaire. La musique italienne est de nouveau mise en contraste avec la tradition française (ou allemande) : d'un côté on trouverait la science, l'harmonie et le caractère instrumental (chez Mozart comme autrefois chez Rameau), de l'autre la spontanéité, la mélodie et le chant. Certains, louant sa capacité de « produire l'expression la plus rapprochée du langage ordinaire », en concluent que Rossini est le plus dramatique et le plus « vrai ». D'autre part on sent que sa musique possède une certaine autonomie par rapport au texte : il est « de tous les compositeurs celui qui peut le plus se passer de poète [...] »<sup>14</sup>. Donc, d'une part l'adhésion au langage et par conséquent au texte, et de l'autre son dépassement qui semble aboutir à l'idée d'une musique asémantique<sup>15</sup> : côte à côte, deux points de vue contrastants qui représentent pourtant, comme on l'a vu, deux aspects bien réels de l'art de Rossini.

13 Johnson (2006), p. XVII.

14 *Le miroir* 1821, no 173 (5 août), cité dans Fabbri (2002), p. 208-209.

15 Cf. la position de D'Amico illustrée plus haut.

Hector Berlioz, au contraire, représentant isolé en France d'un romantisme musical qui s'oppose d'une façon intransigeante à la tradition, se rappellera dans ses *Mémoires*, rédigés pour la plupart en 1848, ses sentiments à l'égard de cette vogue rossinienne :

Quant à Rossini et au fanatisme qu'il excitait depuis peu dans le monde fashionable de Paris, c'était pour moi le sujet d'une colère d'autant plus violente, que cette nouvelle école se présentait naturellement comme l'antithèse de celle de Gluck et de Spontini [...]. Je me suis alors demandé plus d'une fois comment je pourrais m'y prendre pour miner le Théâtre-Italien et le faire sauter un soir de représentation, avec toute sa population rossinienne<sup>16</sup>.

Berlioz s'exprime pourtant avec respect sur *Guillaume Tell*, dont il donne en 1834 un jugement positif dans *La Gazette musicale*.

Il se crée en effet parmi les musiciens de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, plus que parmi les poètes et les autres intellectuels, une nouvelle attitude carrément hostile envers l'Italie contemporaine. C'est peut-être un développement de l'idée très répandue de la culture italienne comme une culture en décadence. Rossini a été une des premières victimes de cette attitude, surtout par rapport à l'Allemagne, où des compositeurs tels que Weber et Schumann le considéraient indigne de soutenir la comparaison avec Beethoven et la tradition allemande. Cette situation s'explique probablement par le fait que l'Italie musicale, malgré la perte de l'ancienne gloire, possédait encore un prestige reconnu à l'échelle internationale, mais lié au classicisme auquel les romantiques s'opposaient. Considéré comme le symbole de l'italianité, Rossini finit par devenir la cible des nouvelles écoles nationales.

En France on était habitué depuis longtemps à offrir aux plus renommés des Italiens des engagements favorables. En venant travailler à Paris, Rossini ne fit donc que suivre l'exemple de

16 Hector Berlioz (1870/1991), p. 92-93.

nombre de ses compatriotes. Comme eux, il se présenta en France en tant que représentant de l'Italie et du style musical italien, pour se trouver au centre d'une querelle qui engageait les partisans de la musique italienne contre les défenseurs d'une tradition nationale. Dans les ans de la réforme 'rationaliste' de Gluck, on avait appelé Piccinni comme représentant du style italien pour que les deux puissent se confronter. Mais au fond, Gluck s'était formé en Italie, et tous les deux s'efforcèrent d'adapter leur style à la tradition française, marquée surtout par l'idéal de diction du théâtre classique littéraire, sensible aussi, en France, dans le théâtre d'opéra. Rossini suivit leur exemple et transforma à son tour profondément son style, comme on l'a vu plus haut.

La première œuvre que Rossini compose après son arrivée à Paris est le 'dramma giocoso' *Il viaggio a Reims*, par lequel il contribue aux célébrations organisées à l'occasion du couronnement de Charles X. Le texte, dont l'auteur Luigi Balocchi (1766-1832) était actif en France depuis le début du siècle<sup>17</sup>, présente une action d'une pauvreté frappante: un groupe de dignitaires, provenant de divers pays et se dirigeant vers Reims, se trouvent rassemblés au « Lys d'or » à Plombières, chez madame Cortese. Quand le courrier porte la nouvelle qu'il est impossible de louer à temps des chevaux, « catastrophe » centrale du drame, on organise un banquet avant de se rendre à Paris participer aux fêtes qui s'y préparent. Stendhal commente la quasi-absence d'intrigue dans son compte rendu de la première, qui eut lieu le 19 juin 1825, trois semaines après le sacre:

[...] ces personnages n'agissent point. Ils entrent, ils chantent un air ou un *duo* et puis s'en vont. Sans doute ce libretto est fait avec esprit, mais la musique de Rossini aurait produit un bien autre effet, si elle avait eu à rendre des situations tour à tour pathétiques ou plaisantes amenées par une intrigue vive<sup>18</sup>.

17 Voir Boschetto (2006), où l'on trouve des informations et des interprétations des œuvres de cet homme de lettres.

18 *Journal de Paris*, 21 juin 1825, cité d'après Stendhal (1923), p. 349.

On notera pourtant que, grâce à l'absence d'une véritable action, il se crée une sorte de continuité entre ce qui se passe sur la scène et la situation réelle du public dans la salle. En effet, le public de la première représentation de l'opéra assiste à la fois à une action fictive se déroulant à l'établissement de Plombières et à un hommage rendu au roi par les acteurs-chanteurs du Théâtre Italien de Paris. À cela correspond la mise en scène de Luca Ronconi, à l'occasion de la reprise moderne de l'opéra au festival de Pesaro en 1984, qui réserve au roi une entrée au théâtre au cours du final !

Dans la tradition des œuvres de circonstance comme l'éloge fait à un monarque, l'opéra peut comporter des figures allégoriques<sup>19</sup>. Le cas échéant, il s'agit, en même temps, de personnages réalistes et ridicules d'un prétendu opéra comique parodiant certains éléments de l'opéra sérieux, ou encore le genre même de l'opéra italien. Il s'ensuit que les membres de la compagnie du théâtre, ne pouvant pas s'identifier vraiment avec ces personnages, sont aussi de simples acteurs, c'est-à-dire eux-mêmes : une compagnie d'élite, composée des virtuoses les plus prestigieux de l'époque, qui rend honneur au souverain.

Il y a, au milieu de cette action faite de personnages caricaturaux, une figure placée au-dessus des autres : la poétesse romaine Corinna. Sortant du roman de Mme de Staël elle interagit avec les autres personnages, tout en restant dans une situation à part<sup>20</sup> : elle improvise deux fois, mais ses improvisations sont

19 Certains personnages et leurs rapports correspondraient à ceux des pays de la Sainte Alliance (par exemple le czar Alexandre ou Metternich), d'autres seraient des caricatures de personnages de la société française contemporaine ou provenant de la littérature comme Corinna. Lord Sidney rappellerait soit le ministre Castlereagh, soit le mélancolique Oswald, Lord Nelvil, du roman de Mme de Staël. Voir Johnson (2006) p. XVIII-XXI.

20 Osborne (1984) est de l'avis que l'opéra tout entier est une « satire » du roman de Mme de Staël : « [...] an elaborate appropriation of and satire on Mme de Staël's *Corinne*. » Mais la figure de Corinna se trouve bien entendu à un niveau supérieur : « [...] if the F-major Improvisation is a

évidemment composées par Rossini avec un soin minutieux<sup>21</sup> ; dans la scène finale c'est pour rendre hommage au roi. Ces moments représentent des oasis de calme et de recueillement, où le caractère d'improvisation libre, d'émotion spontanée s'exprime par le développement mélodique et par l'usage de longues arabesques de fioritures apparemment inventées grâce à l'inspiration du moment. Corinna constitue un symbole de l'Italie et de la spontanéité de l'art poétique et surtout musical italien. Son chant est un exemple du beau idéal rossinien qui dépasse toute distinction entre sérieux et comique. C'est de la beauté tout court, asémantique et sublime : on oublie de penser aux mots.

Alfred de Musset donne une définition très précise de ce genre de musique, et du rapport qu'on y trouve entre texte et musique, quand il s'adresse à l'Harmonie dans son poème *Le saule*. Il y est question de la célèbre romance du saule de l'*Otello* rossinien, mais les paroles de Musset pourraient très bien définir le chant de Corinna aussi ; dans les deux cas il est question d'un personnage qui, dans la fiction de l'œuvre, se met à chanter. Musset caractérise le chant de Desdemona de la façon suivante<sup>22</sup> :

Fille de la douleur, harmonie, harmonie !  
 Langue que pour l'amour inventa le génie !  
 Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux !  
 Douce langue du cœur, la seule où la pensée,  
 Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,  
 Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux !

tribute to the visionary power of de Staël's novel, elsewhere in *Il viaggio a Reims*, Rossini and Balocchi openly parody the Romantic excesses of *Corinne* with its sentimental valuations of antiquity, and its pseudo-heroic language » (p. 245).

- 21 Il est vrai que Cecilia Gasdia, dans le seul enregistrement qui existe, interprète le rôle avec beaucoup de liberté par rapport à ce qui se trouve dans la partition ; mais cela correspond parfaitement à l'esprit du bel canto.
- 22 Ces vers, qui se trouvent dans la première section du poème, sont réutilisés dans *Lucie*.

L'Italie est dépositaire de la langue céleste de la musique ; et c'est une langue du cœur qui transmet la pensée sans avoir recours aux concepts du langage ordinaire.

Certains pensent que c'était un roi d'opérette qui se laissait moquer en acceptant un tel opéra pour son couronnement<sup>23</sup>, ou même que Rossini et son librettiste Balocchi faisaient partie d'une minorité, comprenant surtout Béranger, qui exprimait une opposition aux nombreuses et grandiloquentes manifestations royalistes des poètes du temps<sup>24</sup>. Or, il ne faut pas oublier le contexte de l'œuvre. *Il viaggio* faisait partie des festivités officielles organisées à Paris à la suite du sacre, à l'initiative du Préfet de la Seine, festivités auxquelles « la classe malheureuse ne sera point oubliée »<sup>25</sup>. Le sacre avait eu lieu avec toute la magnificence possible à Reims le 29 mai, et en cette occasion la responsabilité du côté musical de la cérémonie revenait à un autre Italien, Luigi Cherubini, le directeur du Conservatoire, en collaboration avec son collègue Jean-François Le Sueur. Cherubini créa sa *Messe en la majeur*, chef-d'œuvre d'une grandeur majestueuse diamétralement opposée à la vivacité et, par moments, l'intimité de l'opéra de Rossini, culmination joyeuse des festivités<sup>26</sup>. Les deux compositeurs ont

23 Baricco (1992) se demande: « [...] ma che re mai poteva essere un re che, per la propria incoronazione, si fa scrivere una cosa del genere? Sul trono di quale regno da operetta poteva salire un sovrano che, per la propria gloria, sceglieva la rappresentazione di un simile circo sonoro, di un simile scherzo musicale, di un simile assurdo teatrale? »

24 Reichel (2002): « Anlässlich der Krönung in Reims entstanden 1825 weit mehr als hundert Gedichte und fast alle [...] sind formal konventionell und inhaltlich konformistisch, royalistisch eben; nur wenige, darunter die des linken Chansonniers Béranger, kritisch-parodistisch. Rossini reiht sich mit seinem *Viaggio a Reims* also deutlich in diese kritische Minderheit ein und nimmt parodistisch Stellung gegen den stilistischen und inhaltlichen Bombast der gleichsam hofoffiziellen Krönungsliteratur mit ihren feierlichen Oden, Stanzen und Hymnen. »

25 Johnson (2006), p. XVIII.

26 Par hasard on a eu la possibilité de découvrir presque simultanément ces deux œuvres grâce à l'enregistrement de la *Messe* dirigée par Riccardo

respecté leur commission – tout en saisissant l’occasion pour créer des chefs-d’œuvre d’une facture exceptionnellement originale.

## Rossini et la littérature romantique en France

Chez les écrivains français de l’époque, on trouve une grande fascination pour la musique de Rossini. Leur intérêt pour le compositeur se forme sous l’impression de la représentation de ses opéras à Paris ; il fait partie aussi de l’intérêt plus général pour l’Italie. On a l’impression que ce qui les frappe, c’est plutôt le beau idéal, la musique comme une forme d’expression qui va au-delà des significations circonscrites des mots, et au-delà de la distinction entre comique et sérieux. La définition de Musset à cet égard, on l’a déjà vu, est très instructive. Dans un autre poème de l’auteur, *À la Malibran*, qui évoque l’art sublime de la célèbre cantatrice disparue, la double présence du comique et du sérieux – le *Barbier* et *Otello* – est soulignée :

N’était-ce pas hier, fille joyeuse et folle,  
 [...] que tu nous lançais avec la Rosina  
 La roulade amoureuse et l’ocillade espagnole ?  
 Ces pleurs sur tes bras nus, quand tu chantais le Saule,  
 N’était-ce pas hier, pâle Desdemona ?<sup>27</sup>

Balzac partage cette opinion ; il reprend d’ailleurs presque littéralement les deux premiers vers du *Saule* dans *La femme de trente ans*, et Rossini est présent dans plusieurs de ses œuvres. C’est ainsi que *Mosè in Egitto* est analysé dans toutes ses parties

Muti, réalisé à Londres en juillet 1984, et à la représentation à Pesaro le 18 août 1984 du *Viaggio*, dont la partition qu’on croyait perdue avait été retrouvée quelques années avant.

27 Strophe IX. Le poème, publié en 1836 à la suite de la mort de la Malibran, contient une autre mention de la chanson du saule dans la strophe XXII, et en outre des mentions du rôle de la Ninetta de *La gazza ladra*.

par la protagoniste de la nouvelle *Massimilla Doni*, lors d'une représentation de l'opéra à *La Fenice* de Venise. L'analyse, prenant place dans une situation concrète, témoigne de l'état d'âme de Massimilla s'adressant à un médecin français en présence du prince Emilio dont elle est amoureuse. La voix qui énonce la plupart des idées musicales est donc une voix individuelle, voire partielle, mais aussi celle d'un connaisseur qu'il faut prendre au sérieux, ce qui ressort du fait que le narrateur lui-même intervient avec des réflexions analogues<sup>28</sup>.

La musique sert ici de nouveau à illustrer le contraste entre l'esprit d'une France rationaliste et une Italie décadente, mais désireuse de se faire valoir tant politiquement que sur le plan artistique : l'opéra exprime une aspiration à la liberté à laquelle Massimilla adhère en tant qu'Italienne ; et la musique est une « langue mille fois plus riche que celle des mots », qui, grâce au génie de Rossini, n'a rien à envier aux Allemands : « Vieux maîtres allemands, Haendel, Sébastien Bach, et toi-même Beethoven, à genoux, voici la reine des arts, voici l'Italie triomphante ! » s'exclame Massimilla, « pendant le lever du rideau »<sup>29</sup>.

Le protagoniste, qui a beaucoup appris du mélomane Capraja, présenté comme un « théoricien fantasque »<sup>30</sup>, formule des pensées qui rappellent Hoffmann aussi bien que l'esthétique de Schopenhauer :

[cette harmonie] nous jette pour un moment dans l'infini, nous en avons le sentiment, nous l'entrevoions dans ces mélodies sans bornes comme celles qui se chantent autour du trône de Dieu. Le génie de Rossini nous conduit à une hauteur prodigieuse. De là, nous apercevons une terre promise où nos yeux caressés par des lueurs célestes se plongent sans y rencontrer d'horizon<sup>31</sup>.

28 Balzac (1839/1995), p. 219-220.

29 *Ibid.*, p. 219.

30 *Ibid.*, p. 207.

31 *Ibid.*, p. 242-243.

La musique est l'art qui exprime l'infini, ce qui ne constitue pas une limite, mais la qualité dont dépend sa supériorité. Comme le dit Capraja :

Croyez-moi, en faisant sa sainte Cécile, Raphaël a donné la priorité à la musique sur la poésie. Il a raison : la musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence ; elle communique immédiatement ses idées à la manière des parfums<sup>32</sup>.

Milner (1964), dans son analyse de la nouvelle, examine amplement la thématique musicale. Il donne un jugement plutôt défavorable de *Mosè un Egitto*, ce qui peut être dû à l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de connaître cet opéra autrement qu'à travers l'étude de la partition<sup>33</sup>.

Benjamin Walton pour sa part touche en passant cet argument<sup>34</sup> et affirme après avoir constaté que la nouvelle est écrite dans un style hoffmannesque que « Rossini's music risks seeming ridiculous in Balzac's hands, described in ecstatic terms originally conceived for the cerebral instrumental alternative to the sensory delights of Italian opera », et il ajoute : « Balzac's tale stands as an intriguing attempt to celebrate a Romantic Rossini who by the 1830s no longer existed in the public mind. » Mais Balzac n'était pas le seul, et les événements de sa nouvelle se passent en 1820. Et pourquoi devrait-il parodier une œuvre géniale qu'il connaissait bien et dont il était enthousiaste ?

En effet, Balzac était non seulement enthousiaste, mais également perspicace. Le caractère « allemand » de la musique est confirmé, par exemple, dans un compte rendu, paru en 1823

32 *Ibid.*, p. 209.

33 Outre l'enregistrement de l'exécution dirigée par Claudio Scimone, réalisé en 1981, on dispose aujourd'hui d'un nouvel enregistrement réalisé par Naxos pendant la représentation de l'opéra au festival rossinien de Wildbad (Allemagne), en 2006.

34 Walton (2004), p. 33.

dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>35</sup>, de l'édition de la partition chez Breitkopf und Härtel. Isotta (1974), dans son analyse de la célèbre scène des ténèbres, trouve une construction qui s'approche de la forme sonate créée et cultivée surtout par les Allemands<sup>36</sup>. Quand Massimilla corrige le médecin français qui a demandé : « Un opéra italien a donc besoin d'un cicerone ? » en répondant « Ce n'est pas un opéra, monsieur, mais un oratorio », la formule peut surprendre, vu qu'il s'agit d'une œuvre destinée au théâtre. Mais dans la presse de l'époque et dans la correspondance de Rossini, on trouve la dénomination 'oratorio', et de nos jours Paolo Isotta a démontré que tout en appartenant au genre de l'*opera seria* l'œuvre s'en distingue stylistiquement par un caractère d'oratorio dû à la prédominance du chœur et de grands ensembles dans le premier et le troisième des trois actes<sup>37</sup>.

Il nous importe ici de constater le bien-fondé de cette analyse qui s'accorde avec les tendances profondes de l'esthétique musicale de l'époque. Dans une interprétation littéraire le point de vue exprimé par Massimilla dans une circonstance particulière fait partie d'une thématique qui oppose l'idéal au réel, et qui présuppose donc la validité des deux termes de l'opposition<sup>38</sup>.

À cet égard, un détail est particulièrement intéressant à remarquer. Le soir qui précède la représentation de *Mosè*, les deux protagonistes assistent à celle du *Barbier* :

Vers la fin de l'opéra, Emilio fut donc seul avec la Cataneo ; tous deux ils se prirent la main, et entendirent ainsi le duo qui termine *Il Barbieri*. « Il n'y a que la musique pour exprimer l'amour, » dit la duchesse émue par ce chant de deux rossignols heureux<sup>39</sup>.

35 Cité par Isotta (1974), p. 316 d'après Radiciotti (1927-1929), vol. I, p. 329.

36 *Op. cit.*, p. 280.

37 *Op. cit.*, p. 304. Voir aussi Brzoska (1986).

38 Pour l'interprétation littéraire, voir Brunel (1994) et Brzoska (1986).

39 Balzac (1839/1995) p. 205.

Mais ce 'duo' est en réalité le trio « Ah qual colpo inaspettato », dans lequel Rosina et Almaviva s'isolent dans l'expression de leur félicité, sans s'apercevoir de Figaro qui cherche à attirer leur attention aux dangers qui les menacent. C'est une situation 'balzacienne' où l'idéal et la réalité, le sérieux et le comique, existent l'un à côté de l'autre. Les deux personnages de la nouvelle s'identifient avec les deux amants sur la scène ; les uns aussi bien que les autres sont sourds à la présence de Figaro qui, à leur insu, fait du morceau un trio<sup>40</sup>. Encore une fois on constate qu'il est possible d'arriver à l'extase non seulement à partir du drame mais aussi bien à partir de la comédie.

De Théophile Gautier, qui s'occupa à plusieurs reprises de Rossini, il faut citer, dans le recueil *Émaux et Camées*, le poème *Contralto*. Le thème est l'hermaphrodite, symbole d'une réalité supérieure, illustré à travers cinq rôles féminins chez Rossini (à côté de la Zerlina de Mozart) : Cendrillon, Desdemona, Arsace (de *Semiramide*), Tancredi, Malcolm (de *La donna del lago*). Dans les trois derniers cas il est question de rôles masculins joués par des femmes en travesti. On notera encore une fois la prédominance de l'*opera seria*, genre qui présente la plus grande distance de la réalité contingente, et domaine privilégié du beau idéal et du culte de la forme<sup>41</sup>.

La *Vie de Rossini* de Stendhal, ce grand intermédiaire entre le musicien et la France, paraît vers la fin de 1823. Stendhal se bat en ce moment, avec la publication du pamphlet *Racine et Shakespeare*, pour un renouveau 'romantique', et le fait qu'il se déclare dans la *Vie de Rossini* « rossiniste de 1815 »<sup>42</sup> a de quoi surpren-

40 Zedda (1997) arrive presque à adopter le point de vue des personnages de Balzac en disant: « [...] nel terzetto finale (*in realtà un vero e proprio duetto d'amore col contrappunto ironico di Figaro*) i due giovani, finalmente accostati, dimenticano effusioni e parole d'amore e, straniati da ciò che li attornia, si rifugiano nell'estasi di un canto liberato da ogni senso logico vocalizzando su fonemi » (p. 25-26).

41 Voir aussi les commentaires de Reichel (2002), p. 279.

42 Chapitre VII.

dre. En effet, ne trouve-t-il pas son idéal dans la phase ‘classique’ de la production rossinienne, et n’exprime-t-il pas de fortes réserves à l’égard de son évolution vers ce qui est ‘allemand’, donc vers ce qu’on entend généralement par romantique ? Il convient de rappeler ici le fait que déjà la musique italienne décidément classique de l’époque prérossinienne, celle de Cimarosa et Paisiello, avait enthousiasmé Stendhal et d’autres avec lui, qui y avaient trouvé un chant qui « sans le secours du texte, signifie, sur le plan du cœur et non plus de la raison »<sup>43</sup>. Mais la révélation du génie de Rossini vient renforcer infiniment cette tendance.<sup>44</sup>

Dans les années qui suivent, à partir du mois de septembre 1824 jusqu’au 8 juin 1827, Stendhal rend compte de l’activité du *Théâtre Italien* dans le *Journal de Paris*. Il s’agit d’un total de 42 articles et chroniques, publiés après la mort de l’écrivain sous le titre *Notes d’un dilettante* ; la grande majorité en est consacrée à des œuvres de Rossini, qui fut d’ailleurs nommé directeur du théâtre en décembre 1824. Il n’est presque pas question, dans ces textes, de l’activité parallèle du compositeur à l’Opéra, qui vit dans la période en question les premières du *Siège de Corinthe* et de *Moïse et Pharaon*<sup>45</sup>, révisions françaises de *Maometto II* et de *Mosè in Egitto*. Il paraît que Stendhal reste indifférent aux œuvres françaises de Rossini : on rapporte par exemple qu’il sortit profondément déçu du théâtre après avoir assisté à la première représentation de *Guillaume Tell*<sup>46</sup>.

43 Mongrédien (1986), p. 125. Remarquons que ceci explique l’enthousiasme avec lequel est accueilli par tous les présents un air de Crescentini, chanté dans la *piazzetta* de Venise par le ténor Genovese vers la fin de *Massimilla Doni*.

44 « La découverte de Rossini ouvre une page nouvelle de l’histoire du goût et de la sensibilité en France et son triomphe à Paris est beaucoup plus qu’un simple enthousiasme de mode, » *ibid.*, p. 126.

45 Stendhal annonce pourtant, le 18 janvier 1827, que cette œuvre est en préparation ; la première eut lieu le 26 mars.

46 Matteini (1981), p. 255.

Dans les *Notes d'un dilettante*, on retrouve les principaux éléments de la *Vie de Rossini*. Le fil conducteur est toujours le contraste entre la France et l'Italie : Stendhal voudrait introduire l'esprit italien en France. Le chant italien est son idéal et ce qui l'intéresse le plus ; partant, il n'aime pas que l'orchestre, en jouant trop fort, nuise au plaisir d'écouter. Le public devrait être plus sensible et plus spontané, comme en Italie. Quant à la musique de Rossini, Stendhal saisit bien le caractère particulier de chaque opéra. Par exemple, il insiste, dans *La donna del lago*, sur le style « ossianique » et épique plutôt que dramatique, mais il ne semble pas considérer cette œuvre comme particulièrement romantique. Qui plus est, selon Stendhal Rossini s'est peu à peu éloigné de son véritable génie. En commentant *L'inganno felice* (qu'il appelle *L'inganno fortunato*) il dit que « cet opéra a tout le charme de la jeunesse », tandis que plus tard Rossini « ne daignera plus prêter l'oreille à ce que lui dicte son génie ». Mais d'autre part, dans cette œuvre juvénile, on trouverait<sup>47</sup> des « sortes de premières éditions des morceaux qui plus tard ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini »<sup>48</sup>, même s'il « n'ose pas écrire tout ce que son âme lui inspire » (phrase qui est en contradiction avec à ce qu'il vient de dire). Il reconnaît le génie même de la musique « allemande »<sup>49</sup> de *Semiramide*, mais affirme qu'*Otello* est supérieur à elle<sup>50</sup>, tout en soulignant dans un autre article « que les amateurs de musique qui n'ont pas entendu au second acte de *Sémiramis* l'expression des sentiments d'Arsace au moment où il reçoit du grand-prêtre l'épée du roi son père [...] ne connaissent pas tout ce que peut la musique »<sup>51</sup>. Il est d'avis que le comique est généralement à préférer au sérieux, qui se-

47 C'est l'idée sur laquelle Della Seta (1993) base son interprétation discutée plus haut.

48 Toutes ces citations proviennent du même article, publié dans le *Journal de Paris* du 25 novembre 1824.

49 *Vie de Rossini*, dans la *Liste chronologique* insérée après le chapitre XLII.

50 *Journal de Paris*, 16 février 1826.

51 *Ibid.*, 8 juin 1827.

rait « ennuyeux »<sup>52</sup>, mais la Pasta le fait changer d'opinion : « Cette grande actrice a initié le public dans tous les mystères de la musique *seria* »<sup>53</sup>. Ses jugements sont basés sur les impressions et les enthousiasmes de l'instant. Le plaisir spirituel a en effet une base physiologique<sup>54</sup> ; il est donc bien naturel d'exiger de l'art musical qu'il se renouvelle constamment. Aussi Stendhal réclame-t-il régulièrement des nouveautés – comme on en offre en abondance dans les théâtres de l'Italie. Il se déclare expressément « partial »<sup>55</sup>, conscient du relativisme historique de ses points de vue, qui ne prétendent à aucune validité objective.

Quant au *Viaggio*, Stendhal donne un compte rendu très positif immédiatement après la première<sup>56</sup>, en exprimant son admiration pour tous les morceaux dont l'opéra se compose. Ses réserves cependant sont révélatrices. Il trouve certains morceaux trop longs – c'est encore une fois le point de vue de l'adepte d'un « Rossini 1815 », qui n'aime pas l'évolution du compositeur vers des structures toujours plus complexes, évidente dans cette composition aussi<sup>57</sup>. Ottavio Matteini fait remarquer<sup>58</sup> que le mois suivant Stendhal exprima des opinions décidément négatives à propos du *Viaggio* dans son *Courrier Anglais*, et en conclut qu'en réalité l'écrivain avait été déçu dès le début, mais qu'il n'avait pu le confesser dans le *Journal de Paris* sans démentir ses longues batailles pour obtenir la représentation d'un opéra de Rossini tout nouveau créé pour le *Théâtre Italien*. Il est évident que Matteini ne se doutait pas qu'au moment de la publication de son livre la partition avait été rétablie et que l'opéra allait se révéler comme une des preuves les plus frappantes du génie de Rossini. Il disait au contraire qu'il devait s'agir de « peu de cho-

52 *Ibid.*, 13 septembre 1824.

53 *Ibid.*, 12 octobre 1824.

54 Cf. la *Vie de Rossini*, ch. XXVI.

55 *Vie de Rossini*, ch. VII.

56 La première eut lieu le 19 juin; le compte rendu parut le 21.

57 Johnson (2006), p. XXII.

58 Matteini (1981), p. 243.

se, d'un fatras d'idées hybrides, sans invention, confectionné non sans puiser à des partitions précédentes ». On sait maintenant que tout cela, qui correspondait à l'opinion reçue jusqu'alors, est complètement faux. De toute façon on peut lui donner raison quand il ajoute, à la fin du chapitre, qu'il s'agit aussi d'une des contradictions si fréquentes chez Stendhal – et une contradiction vraiment incompréhensible dans ce cas.

Somme toute, on peut dire que si Rossini était un révolutionnaire qui se prenait pour un conservateur, Stendhal était plutôt un conservateur, du moins en ce qui concernait ses goûts musicaux, qui se battait en révolutionnaire pour une liberté anticonformiste. Mais ils se rapprochent l'un de l'autre, occupant tous les deux des positions complexes et individuelles vis-à-vis de l'héritage du siècle des Lumières dans lequel ils étaient profondément enracinés. En cherchant également, tous les deux, des expressions originales en marge du romantisme, ils avaient des filiations avec celui-ci, mais n'y adhéraient pas entièrement.

## Conclusion

Nous avons souligné à plusieurs reprises que c'est seulement en insistant sur l'irréductible multiplicité de facettes de l'œuvre rossinienne qu'on arrive à comprendre la diversité des réactions, chez les contemporains aussi bien que dans la postérité. De toute façon, nous trouvons que certains écrivains français de premier ordre ont fait preuve d'une sensibilité remarquable qui peut encore nous inspirer.

Ce qui frappe surtout un lecteur moderne, c'est d'une part le peu d'intérêt dans la littérature romantique pour la production française de Rossini qui représente pourtant une évolution de l'auteur vers ce qu'on entend communément par romantisme, et de l'autre l'importance de l'*opera seria* dans un contexte où on n'accorde d'ailleurs pas une très grande importance à la distinction entre sérieux et comique. On donnait la préférence à la

première et à la deuxième phase de sa carrière, ce qui peut sembler paradoxal, mais s'explique en partie par la dualité du romantisme oscillant entre la sublimité religieuse et l'état d'immersion et de compromission avec le monde<sup>59</sup>. C'est le premier de ces deux aspects que les écrivains français cherchent et trouvent continuellement dans Rossini.

Leurs préférences pour les phases italiennes du compositeur tenaient sans doute aussi à un besoin de se confronter avec l'Italie. La version italienne du beau idéal avait de quoi les satisfaire ; ils y trouvaient la fascination d'un art qui pour eux tenait de l'exotique. Les idées sur Rossini qu'ils formulaient dans des poèmes, des narrations et d'autres sortes de textes correspondaient d'ailleurs à celles de l'esthétique philosophique du romantisme, tout en étant exposées d'une façon problématique, notamment dans le cas de Balzac qui les présente à travers une confrontation des voix de personnages 'en situation', et dans celui de Stendhal qui ne fait pas un mystère de sa partialité et du relativisme historique et individuel de ses jugements.

Après l'époque romantique, l'*opera seria* semblait irrémédiablement la partie la plus morte de toute la production de Rossini à cause des artifices de ses trames aussi bien que de son style de chant qu'on trouvait absurdement ornementé. On admirait les résultats grandioses de *Guillaume Tell*, mais à la longue c'était le comique italien seul qui finit par représenter le compositeur.

Avec la renaissance rossinienne on assiste de nouveau à la valorisation de l'*opera seria* de Rossini, quelquefois aux dépens des opéras de la troisième phase<sup>60</sup>. On a été surpris en découvrant par exemple que le procès de révision des opéras italiens *Maometto II* (devenue *Le siège de Corinthe*) et *Mosè in Egitto* (devenue *Moïse et Pharaon*) n'avait amené aucun progrès indiscutable ; certains préfèrent, de nos jours, les versions italiennes et expriment

59 Paraphrase libre de passages chez Fubini (1987), pp. 143 et 145.

60 Isotta (1974) est de l'avis qu'à Paris Rossini fut la victime d'une « intimidation culturelle » (p. 318).

des réserves même à l'égard de *Guillaume Tell*, de sorte que l'on risque d'arriver à une nouvelle unilatéralité. Il semble que l'on se trouve presque contraint à choisir, ce qui prouve au fond la difficulté de dominer la multiplicité de l'œuvre de Rossini qui se caractérise certainement par de grands contrastes : le comique et le drame, le réel (le texte) et son dépassement, le classique et le romantique. On comprend bien que Giorgio Vigolo l'a appelé le musicien le plus difficile à ranger dans les catégories de l'esthétique<sup>61</sup>.

Aujourd'hui nous ne pouvons renoncer à la distinction entre les opéras comiques, qui représentent la réalisation inégalée des possibilités d'un genre arrivé à sa phase finale, et les opéras sérieux qu'il est difficile de ne pas considérer dans la perspective de l'évolution ultérieure de l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, en s'inspirant de la réception du phénomène Rossini chez ses contemporains en France, on peut, nous en sommes persuadés, mieux comprendre la richesse de son œuvre – de toute son œuvre – et conclure que son comique effréné et au même temps raffiné ne doit pas être réduit à la banalité, et que ses opéras sérieux, tant de l'époque italienne que de l'époque française, ne sont pas seulement intéressants dans la mesure où ils préfigurent certaines évolutions futures : ils ont aussi leur propre caractère, qui varie d'une œuvre à l'autre, suivant la forte propension de leur auteur pour l'expérimentation et le renouvellement.

61 Cité dans Isotta (1974), p. 318.

## Bibliographie

- Baillbé, Joseph-Marc (1994) : « Rossini et la sensibilité française », in : *Recezione (La)*, p. 27-36.
- Balzac, Honoré de (1839/1995) : *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*. Paris.
- Baricco, Alessandro (1988) : *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini*. Genova, Il Melangolo.
- (1992) : « Appunti in margine al *Viaggio a Reims* ». Pesaro, *Programmi del Rossini Opera Festival*.
- Berlioz, Hector (1870/1991) : *Mémoires*. Paris.
- Bonaccorsi (éd.) (1968) : *Gioachino Rossini*. Firenze.
- Boschetto, Daniele (2006) : « Un viaggio con Luigi Balocchi: i testi di un poeta per musica », in : *Bollettino del Centro rossiniano di studi*, p. 81-104. Pesaro, Fondazione « G. Rossini ».
- Brauner, Charles S. (2004) : « The Rossini Renaissance », in : Senici p. 37-47.
- Brunel, Pierre (1994) : « Mosè dans *Massimilla Doni* », *L'Année balzacienne* 15, p. 39-53.
- Brzoska, Matthias (1986) : « Mosè und Massimilla. Rossinis *Mosè in Egitto* und Balzacs politische Deutung », in : *Oper als Text* (éd. Albert Gier). Heidelberg.
- Colas, Damien (1992) : *Rossini, l'opéra de lumière*. Paris.
- D'Amico, Fedele (1992) : *Il teatro di Rossini*. Bologna.
- Della Seta, Fabrizio (1993) : *Italia e Francia nell'Ottocento (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 9)*. Torino.
- Fabbri, Paolo (2002) : « Rossini in Paris vor Rossinis Ankunft: Einige Bemerkungen zur Debatte über Rossinis Musik von 1821-1823 », in : Kern/Müller (éd.) : *Rossini in Paris*, p. 201-251.
- Fubini, Enrico (1987) : *L'estetica musicale dal Settecento a oggi. Nuova edizione ampliata*. Torino.
- Gossett, Philip (2004) : « Compositional Methods », in : Senici pp. 68-84.

- Guarnieri Corazzol, Adriana : « La recezione dell'ultimo Rossini e le avanguardie novecentesche », in : *Recezione (La)*, p. 195-214.
- Isotta, Paolo (1974) : « I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano », in : *Gioacchino Rossini : Mosè in Egitto, Moïse et Pharaon, Mosè*, a cura di Paolo Isotta, p. 145-350. Torino.
- Johnson, Janet (2006) : « Prefazione », in: *Gioacchino Rossini: Il viaggio a Reims*, Milano.
- Kern, Bernd-Rüdiger et Reto Müller (éd.) (2002) : *Rossini in Paris. Tagungsband*. Leipzig.
- Ley, Klaus (1995) : *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*. Heidelberg.
- Magnani, Luigi (1957/1968) : « Stendhal e la musica della felicità », in : *Le frontiere della musica*, pp. 72-94, Milano-Napoli, Ricciardi. Nouvelle édition revue dans A. Bonaccorsi (réd.), *Gioacchino Rossini*, p. 103-111. Firenze.
- Matteini, Ottavio (1981) : *Stendhal e la musica*. EDA.
- Milner, Max (1964) : « Introduction », in : Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, édition présentée par Max Milner. Paris. Corti.
- Mongrédien, Jean (1986) : *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*. Paris.
- Osborne, Richard (1986) : *Rossini*, London.
- Radiciotti, Giuseppe (1927-1929) : *Giacchino Rossini: Vita documentata, opere, ed influenza su l'arte*. Tivoli.
- Recezione di Rossini ieri e oggi (La)* (1994). Roma, Accademia nazionale dei Lincei.
- Reichel, Edward (2002) : « Rossini in der zeitgenössischen Pariser Literatur », in : Kern/Müller (éd.) : *Rossini in Paris*, p. 275-287.
- Schopenhauer, Arthur (1819-1858/1982) : *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in : *Sämtliche Werke*, Band I. Darmstadt.
- Senici, Emanuele (2004) (éd.) : *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge.

- Stendhal (1823/1992) : *Vie de Rossini*, éd. Pierre Brunel. Paris.
- Stendhal (1923) : *Notes d'un dilettante*, in : *Vie de Rossini suivie des Notes d'un dilettante*, tome II (éd. H. Prunières). Paris.
- Walton, Benjamin (2004) : « Rossini and France », in : Senici p. 25-36.
- Zedda, Alberto (1997) : « Ripensare il Barbiere ». *Il barbiere di Siviglia*, Pesaro, *Programmi del Rossini Opera Festival*.