



HAL
open science

STENDHAL ET ROSSINI Une étude documentaire

Stéphane Dado, Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Stéphane Dado, Philippe Vendrix. STENDHAL ET ROSSINI Une étude documentaire. Bollettino del Centro rossiniano di studi, 1999, 39, pp.21-67. halshs-00259551

HAL Id: halshs-00259551

<https://shs.hal.science/halshs-00259551v1>

Submitted on 18 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

STENDHAL ET ROSSINI

Une étude documentaire

Abréviations bibliographiques

- A *Armance, ou Quelques Scènes d'un salon de Paris en 1827*, in *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Raymond Lebègue, préface d'André Gide, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, s.d., t.5.
- C *Correspondance*. Préface par Victor Del Litto, édition établie et annotée par Henri Martineau et Victor Del Litto, 3 vol., Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 158, 196 & 199), 1962.
- CH *Chroniques 1825-1829*. Présentation et chronologie par José-Luis Diaz, texte établi et annoté par Henri Martineau, 2 t., Paris : Le Sycomore, 1983.
- CHA *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*, édition et traduction par K.G.McWatters et R. Dénier, Grenoble, Publications de l'université, 7 t., 1980-1993.
- CO *Correspondance de Stendhal (1800-1842)*. Édition établie par Adolphe Paupe et P.-A Cheramy, préface de Maurice Barrès, 3 vol., Paris : Charles Bosse, 1908.
- DA *De l'Amour*, in *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Daniel Muller et Pierre Jourda, préface de Étienne Rey, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, s. d., t. 3 & 4.
- H *Histoire de la peinture en Italie*, in *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté avec une préface et avant-propos par Paul Arbelet, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, s. d., t. 26 & 27.
- JL *Journal littéraire*, in *Œuvres complètes*. Texte établi, annoté et préfacé par Victor Del Litto, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, t. 33, 34 & 35.
- OI *Œuvres intimes*. Édition établie par Victor Del Litto, 2 vol., Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 109 & 304), 1982.
- R *Roman et Nouvelles*. Textes établis et annotés par Henri Martineau, 2 vol., Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 4 & 13), 1952.
- RS *Racine et Shakespeare*, in *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par Pierre Martino, postface et notes complémentaires par Victor Del Litto, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, t. 37.
- VF *Voyages en France*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n°386), 1992.
- VH *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*. Nouvelle édition entièrement revue, Paris : Michel Lévy frères, 1872.
- VHM *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, in *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté avec un avant-propos par Daniel Muller, préface de Romain Rolland, postface et notes complémentaires par Victor Del Litto, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, t.41.
- M
- VI *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Paris : Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n°249), 1973.
- VR *Vie de Rossini*. Nouvelle édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel, Paris : Gallimard (Coll. « Folio », n°2433), 1992.
- VRND *Vie de Rossini suivie des Notes d'un dilettante*, in *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté avec une préface et un avant-propos par Henry Prunières, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1968, t. 22 & 23.

Les relations entre Stendhal et Rossini ont fait couler beaucoup d'encre. La très célèbre *Vie de Rossini* a passionné tant les spécialistes de Rossini que les érudits stendhaliens, qu'il se soit agi de définir la nature du discours biographique ou la réception des opéras du musicien. Cependant, il n'existe à ce jour aucune étude systématique des écrits de Stendhal concernant Rossini. Cette étude se propose de combler une telle lacune. Il ne s'agira pas de montrer comment l'écrivain français élabore une représentation du compositeur italien¹, mais bien de passer au crible de la critique les allusions au maître de l'opéra italien dans l'ensemble de l'œuvre stendhalienne afin de mesurer la nature et la véracité des informations, l'origine de la documentation et d'évaluer le moment où s'effectue le passage d'une pensée plagiaire à une critique autonome et originale.

1. LES CIRCONSTANCES D'UNE DECOUVERTE

En 1814, le nom de Rossini apparaît pour la première fois sous la plume de Stendhal dans les *Lettres écrites de Vienne, en Autriche, sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, lettres qu'il publie sous le pseudonyme de Louis-César-Alexandre Bombet². L'une des dernières lettres du recueil, intitulée « Sur l'état actuel de la musique en Italie » rédigée à Venise, le 29 août 1814³, cite à deux reprises le jeune compositeur italien :

« On conçoit les plus hautes espérances de M. Rossini, jeune homme de vingt-cinq ans⁴, qui débute. Il faut avouer que ses airs, chantés par les aimables Mombelli, ont une grâce étonnante. Le chef-d'œuvre de ce jeune homme, qui a une figure charmante, est l'*Italiana in Algeri*⁵. Il paraît qu'il se répète un peu. Je n'ai trouvé nulle originalité et nul feu dans le *Turco in Italia*⁶, qu'on vient de donner à Milan, et qui est tombé.⁷ »

« Je suis peut-être aussi injuste envers MM. Mayer, Paër, Farinelli, Mosca, Rossini qui sont très estimés en Italie. L'air *Ti rivedrò, mi rivedrai* du *Tancredi*⁸ de ce dernier, qu'on dit fort jeune, m'a pourtant fait un vif plaisir.⁹ »

* Nous tenons à remercier Philippe Berthier, Janet Johnson et Paolo Fabbri pour leurs commentaires et observations.

1 Sur ce sujet, on peut à présent se reposer sur l'excellente édition de Suzel Esquier : *L'âme et la musique* (Paris, Stock, 1999). Sur Rossini, voir le récent ouvrage publié sous la direction d'Emmanuel Senici, *Companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press, 20XX.

2 En 1817, ces lettres furent rééditées sous le titre *Vies de Haydn de Mozart et de Métastase*, titre qui prévaut de nos jours. Cette fois, l'auteur adopte le pseudonyme de Stendhal.

3 Le tableau chronologique des voyages de Stendhal contredit cette présence à Venise. Ce jour-là, Stendhal quittait Milan pour se réfugier à Gênes. Les incohérences chronologiques apparaissent régulièrement dans son œuvre. Le lecteur intéressé par les déplacements de Stendhal consultera Victor Del Litto, « Tableau chronologique des voyages de Stendhal », *VI*, pp. XXV-XXXI.

4 Il en avait en réalité vingt-deux.

5 *L'Italiana in Algeri*, *dramma giocoso* en deux actes, livret d'Angelo Anelli. Première représentation : Théâtre San Benedetto, Venise, 22 mai 1813. Toutes les références des premières représentations sont extraites d'une part de Alfred Loewenberg, *Annals of opera 1597-1940*, New York, Rowman and Littlefield, éd. rev. et corr. 2/1970, col. 619-722, d'autre part le catalogue de Philip Gossett, V° « Rossini, Gioachino », *New Grove*, 21 (2001) pp. 734-768.

6 *Il Turco in Italia*, *dramma buffo* en deux actes, livret de Felice Romani. Première représentation : Théâtre de la Scala, Milan, 14 août 1814.

7 *VHMM*, p. 338.

8 *Tancredi*, *melodramma eroico* en deux actes, livret de Gaetano Rossi. Première représentation : Théâtre de la Fenice, Venise, 6 février 1813.

9 *VHMM*, p. 399.

Alors que, depuis 1810, les succès du jeune maestro ne cessent de se multiplier à travers toute l'Italie, on peut se demander comment Stendhal évoque Rossini aussi tardivement¹⁰. Nous supposons que sa découverte remonte au mois d'octobre de l'année 1813. Son ignorance avant cette date est aisément justifiable. Entre 1810 et septembre 1813, Stendhal, officier au service de l'Empereur, occupe plusieurs postes et remplit diverses fonctions militaires à Paris¹¹ où le nom du compositeur est pratiquement inconnu. Les comptes rendus que Beyle lit régulièrement dans les journaux, auraient très bien pu faire écho des premiers succès du maître, dans la rubrique consacrée aux activités musicales à l'étranger¹² ; mais le nom de Rossini – connu en France des seuls lecteurs du *Journal d'Euterpe*¹³, périodique que l'écrivain ne mentionne pas dans ses écrits – a certainement échappé à son attention. Apparemment, Stendhal n'a pas non plus de relation avec un Français qui aurait connu le musicien de réputation ou personnellement, tel Auguste-Louis Blondeau qui, pendant ses trois années passées en Italie grâce au Grand Prix de Rome, se lia d'amitié avec Rossini dès 1809¹⁴. Par ailleurs, Stendhal n'a pas pu prendre connaissance de l'œuvre du compositeur durant son voyage dans la péninsule, en 1811¹⁵, pour plusieurs raisons. Le succès de *La cambiale di matrimonio*¹⁶ reste essentiellement local et éphémère¹⁷. *L'equivoco stravagante*¹⁸ est créé à Bologne, un mois après le passage de l'écrivain. De plus, Stendhal, dont le point de chute est Milan, ne fréquente pas encore les *dilettanti* de la Scala qui auraient très bien pu faire écho de ces deux œuvres et lui communiquer leurs interrogations, leurs attentes, leurs impressions. Enfin, sa connaissance de la langue italienne, trop rudimentaire en 1811, exclut la lecture de journaux qui l'eussent informé, soit du succès

¹⁰ Les écrits intimes n'en font pas mention jusqu'en 1816.

¹¹ Le lecteur prendra connaissance des multiples fonctions de Stendhal dans l'excellente biographie de Michel Crouzet, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 125-203.

¹² Un dépouillement de toutes ces gazettes serait nécessaire pour vérifier si le nom de Rossini y apparaît vraiment. Par ailleurs, un article de Stendhal, publié dans le *Journal de Paris*, le 24 septembre 1825, prouve que le public français a très longtemps méconnu le compositeur italien : « On admirait depuis dix ans en Italie, en Allemagne et en Angleterre, l'auteur de *Tancredi* et d'*Otello*, lorsque son nom même [*sic*] nous était inconnu. ». *VRND*, p. 361.

¹³ Dès 1813, des extraits d'opéras de Rossini circulent en France, par l'intermédiaire de ce périodique, organe important dans la diffusion des œuvres de Rossini en France. Jean Mongrédien signale que « dans la 9^e livraison de la première année (1813) de ce périodique musical, le compositeur (et professeur de chant au Conservatoire de Paris) A. De Garaudé présentait la cavatine *Quel dirmi, o Dio* extraite de *La Pietra del Paragone*, dans une réduction pour piano et chant, avec les paroles italiennes originales. Quelques mois plus tard (12^e livraison du même périodique pour l'année 1813), c'était le duo de *Tancredi*, *Lasciarmi, non t'ascolio*, qui était cette fois publié. Ces extraits pourraient bien constituer les deux premières éditions françaises d'une œuvre de Rossini. Voir Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 128.

¹⁴ Auguste-Louis Blondeau, *Voyage d'un musicien en Italie précédé des Observations sur les Théâtres italiens*, éd. par Joël-Marie Fauquet, Liège, Mardaga, 1993, p. 194.

¹⁵ Stendhal arrive à Milan le 7 septembre 1811. Il y réside quelques semaines avant de se rendre à Florence et à Bologne, du 25 au 28 septembre, à Rome, du 30 septembre au 3 octobre, puis à Naples, à Ancône et de nouveau à Rome, du 3 au 17 octobre. Il retourne à Milan, le 22 octobre, et y séjourne jusqu'au 13 novembre, date de son départ pour Paris. Son séjour est surtout axé sur l'art pictural et les préoccupations amoureuses. Voir Michel Crouzet, *op. cit.*, 1990, pp. 172-179.

¹⁶ *La cambiale di matrimonio*, *farsa comica* en un acte, livret de Gaetano Rossi. Première représentation : Théâtre San Moisè, Venise, 3 novembre 1810.

¹⁷ Il est en tous cas certain qu'aucun opéra de Rossini n'est à l'affiche du Théâtre de la Scala au moment où Stendhal séjourne à Milan. Il faut attendre le 26 septembre 1812 pour qu'une œuvre de Rossini soit créée dans cette ville. Voir Luigi Romani, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino a oggi*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1862, pp. 48-51.

¹⁸ *L'equivoco stravagante*, *farsa* en un acte, livret de Gaetano Rosi. Première représentation : Théâtre del Corso, Bologne, 26 octobre 1811.

de la première œuvre, soit de la création de la seconde. En septembre 1813, Stendhal se rend neuf semaines durant en Italie, notamment à Venise¹⁹ où il entre très probablement en contact avec l'opéra de Rossini. Sa lettre du 29 août, mentionnée antérieurement, semble confirmer cette hypothèse. Si elle porte comme indication de lieu la Sérénissime, malgré le fait qu'elle fut rédigée à Milan, rien n'empêchait Stendhal de l'avoir pensée dans la lagune, marquant ainsi un télescopage de lieux et d'idées, fréquent dans son œuvre. Lorsque Stendhal débarque dans l'ancienne République vénitienne, il constate qu'une véritable euphorie l'anime depuis quelques mois. Trois œuvres sont la cause de cette ferveur collective : *Il signor Bruschino*²⁰, et surtout *L'Italiana in Algeri* et *Tancredi*. S'il cite les deux dernières dans sa *Vie de Haydn*, c'est précisément parce qu'il entendit à Venise les retentissements qu'elles avaient suscités. Stendhal n'assista pas aux représentations de *Bruschino* ou de *l'Italiana*²¹ ; en revanche, il eut l'occasion d'acclamer, sinon tout l'opéra, du moins un morceau de *Tancredi*, le fameux « *Di tanti palpiti* »²² dont il évoque, en l'inversant, le vers « *Mi rivedrai, ti rivedrò* ».

Immanquablement, ces premières auditions devaient aboutir à l'écoute d'une œuvre dans son intégralité. Nous pensons qu'elle n'a pu s'effectuer qu'en 1814. En effet, après avoir quitté Venise, Stendhal séjourne quelques semaines à Milan où seules les œuvres de Mosca, Generali, Guglielmi, Mayr sont à l'affiche, puis, à la mi-novembre 1813, il regagne pour plusieurs mois la France où le nom du musicien est encore tu. À son retour à Milan, le 10 août 1814²³, soit quatre jours avant la création du *Turco in Italia* au Théâtre de la Scala, l'écrivain reprend sa fréquentation du théâtre scaligère où il ne peut manquer d'entendre *Il Turco*, ce que la *Vie de Haydn* confirme puisque Stendhal déclare avoir assisté aux premières représentations de l'œuvre à laquelle il ne trouve d'ailleurs aucune hardiesse. *Il Turco in Italia* est sans nul doute le premier opéra de Rossini que Stendhal entendit d'un bout à l'autre et celui qui aura sans doute le plus influencé ses *a priori* de jeunesse.

2. L'ŒUVRE LITTÉRAIRE ET JOURNALISTIQUE

L'association des écrits de presse de Stendhal à ses réalisations majeures, telles que ses romans, ses récits de voyages, ses biographies, se justifie par l'influence concomitante de ces deux catégories sur le public ou la critique français mais également anglais, italiens et allemands, qui tous ont bénéficié, en grand nombre, de traductions idoines. La présentation des écrits se basera sur la chronologie de leur publication. Les pages littéraires posthumes

¹⁹ Il arrive à Milan le 7 septembre. Du 28 septembre au 12 octobre, Stendhal découvre Venise, puis il retourne à Milan qu'il ne quitte que le 14 novembre.

²⁰ *Il signor Bruschino, farsa giocosa* en un acte, livret de Giuseppe Foppa. Première représentation : Théâtre San Moisè, Venise, fin janvier 1813.

²¹ Dans sa *Vie de Haydn*, Stendhal adhère aveuglément à l'opinion du public milanais qui pensait que le *Turco in Italia* est un vaste plagiat de *L'Italiana in Algeri*, « une Italienne réchauffée » comme le criaient les spectateurs dans la salle (voir Sergio Segalini, *La Scala*, Paris : Sand, 1989, p. 27). S'il avait vu l'œuvre à Venise, son avis aurait radicalement différé. Cette erreur sera corrigée dans la *Vie de Rossini*.

²² « *Di tanti palpiti* », cabalette de la cavatine « *Tu che accendi questo cuore* », chantée par Tancredi au premier acte de l'opéra homonyme. C'est l'air fétiche de Stendhal dans la *Vie de Rossini*. Il était fréquemment interprété par les petites fanfares, les orchestres des cafés de la ville, tant son succès fut énorme. Voir H. C. Robbins Landon et J. J. Norwich, *Cinq siècles de musique à Venise*, Lattès, 1991, p. 166. Jean Mongrédien signale que « dès l'année 1814, [le *Journal d'Euterpe*] publiait un nouvel extrait de *Tancredi*, le fameux *Di tanti palpiti* qui allait bientôt faire le tour de l'Europe romantique » (*op. cit.*, p. 128).

²³ Rappelons brièvement qu'à la chute de l'Empire, Stendhal, sans emploi, est contraint de quitter la France. Il se réfugie à Milan, où il réside sept années, jusqu'en 1821, après quoi il est expulsé d'Italie car il est considéré comme un espion du gouvernement français.

seront prises en considération dans une troisième partie, exception faite de *L'Italie en 1818*, édition transitoire, indispensable à l'étude de *Rome, Naples et Florence en 1817*. Le corpus taira les écrits où n'apparaît pas le nom de Rossini. Chaque citation rencontrée sera signalée au chapitre ou à la date annoncés par Stendhal. On en résumera très succinctement le contenu exception faite de la *Vie de Rossini* et des *Notes d'un dilettante*, qui, à cause de leur extrême longueur, imposent une présentation générale, par lignes thématiques.

a) *Il Milanese* (1814-1821)

Les débuts officiels de Stendhal dans le domaine littéraire correspondent à la période dite milanaise²⁴. Durant les quelques années où il réside dans la capitale lombarde, Stendhal publie plusieurs ouvrages dont seuls la *Vie de Haydn*, *l'Histoire de la peinture en Italie*, le fameux *Rome, Naples et Florence en 1817* et *L'Italie en 1818* citent le compositeur italien. La *Vie de Haydn*, déjà évoquée parce qu'elle permet de déterminer les premiers contacts de Stendhal avec la musique de Rossini, est incontestablement un ouvrage d'un intérêt majeur puisque, malgré les nombreux plagiat, il comprend, à l'état embryonnaire, l'esthétique musicale stendhalienne et évoque l'attitude ambiguë de l'auteur à l'égard de l'opéra rossinien.

*L'Histoire de la peinture en Italie*²⁵(1816), second essai de Stendhal, ne mentionne Rossini que dans une liste de musiciens contemporains. La date de naissance signalée par l'écrivain (1783) est évidemment inexacte (Rossini voit le jour en 1792).

Section	Contenu	Édition moderne
Appendice	« Rossini, né à Pesaro en 1783 »	H, t. 1, p. 279

Dans *Rome, Naples et Florence en 1817*²⁶, et *L'Italie en 1818*²⁷, Stendhal a choisi la forme du journal de voyage, forme qui lui permet une grande liberté dans le choix, la disposition et la longueur des sujets traités. C'est ainsi qu'en relatant ses pérégrinations à travers les principales villes d'Italie, il ne manque pas d'ajouter diverses informations sur Rossini. Les références qui suivent, maintiendront la chronologie de la première édition, sans oublier de signaler les reprises de l'édition de 1827. Les quatre dernières mentions appartiennent au manuscrit de *L'Italie en 1818*²⁸.

Lieu	Date	Contenu	Reprise	Édition moderne
------	------	---------	---------	-----------------

²⁴ Dès 1800, Stendhal élaborait de nombreuses pièces de théâtre, mais celles-ci ne furent jamais publiées de son vivant. Elles ne présentent aucun intérêt pour notre étude attendu que, à l'époque de leur élaboration, Rossini était trop jeune pour composer. Il importe de noter que ces premiers écrits sont fortement influencés par l'opéra cimarosien. Cette influence perdurera dans ses romans célèbres. Voir Jean-Luc Seylaz, « L'effet Cimarosa dans les romans stendhaliens », *Stendhal-Club*, 97 (1982) pp. 40-49.

²⁵ Le lecteur consultera l'histoire de ce texte dans P. Arbelet, « Préface », *H*, pp. I-CII.

²⁶ En 1827, ce livre est réédité sous le titre *Rome, Naples Florence*. Il sera considérablement augmenté de nouvelles données sur Rossini. Le lecteur consultera l'histoire de ce texte dans Victor Del Litto, « Notice », *VI*, pp. 1295-1321.

²⁷ Ce manuscrit inachevé n'a pas été publié du vivant de l'auteur. Stendhal le considérait comme une série d'additions à *Rome, Naples et Florence en 1817*. Le lecteur consultera l'histoire de ce texte dans Victor Del Litto, « Notice », *VI*, pp. 1439-1452.

²⁸ D'ores et déjà, nous signalons, à la date correspondante, les passages textuellement repris dans l'édition de 1827. Les ajouts ultérieurs seront signalés en temps voulu.

Florence	5 décembre 1816	Stendhal assiste au <i>Barbiere di Siviglia</i> ²⁹ qu'il critique violemment	Édition de 1827, à la date du 23 janvier 1817	VI, p. 16
Florence	7 décembre 1816	Son avis sur le <i>Barbiere</i> est moins défavorable	Édition de 1827, à la date du 24 janvier 1817	VI, p. 16-17
Rome	1 ^{er} janvier 1817	Stendhal assiste à <i>Tancredi</i>	Édition de 1827, à la date du 29 août 1817	VI, p. 21
Rome	2 janvier 1817	La musique de Rossini convient mieux à la cantatrice Righetti Giorgi que celle de Pietro Romani.	Édition de 1827, à la date du 30 août 1817	VI, p. 23
Rome	5 janvier 1817	Rossini et Mozart sont les gens à la mode	Passage non repris	VI, p. 25
Terracine	9 janvier 1817	Stendhal rencontre pour la première fois Rossini et relate l'impression que lui fait ce compositeur	Édition de 1827, à la date du 7 février 1817	VI, p. 28-29
Capoue	10 janvier 1817	Depuis le <i>Barbiere</i> que Stendhal a vu à Florence, <i>Le nozze in campagna</i> de Pietro Carlo Guglielmi est la seule musique qui lui fasse plaisir	Passage non repris	VI, p. 30
Naples	11 janvier 1817	Le musicien Guglielmi plagie quelques mesures de Rossini	Édition de 1827, à la date du 9 février 1817	VI, p. 32
Naples	17 février 1817	Stendhal assiste à <i>Otello</i> ³⁰ , au Théâtre San Carlo	Édition de 1827, à la date du 17 mars 1817	VI, p. 44
Naples	18 février 1817	Stendhal assiste à <i>Otello</i> , au Théâtre del Fondo	Édition de 1827, à la date du 18 mars 1817	VI, p. 45
Florence	31 mars 1817	L' <i>Evelina</i> de Coccia est revêtue d'une musique imitée de Rossini	Passage non repris	VI, p. 70
Florence	7 avril 1817	Stendhal occupe ses soirées à écouter les sœurs Mombelli dans <i>Demetrio e Polibio</i> ³¹	Passage non repris	VI, p. 70-71
Bologne	20 avril 1817	En évoquant le librettiste de <i>L'Italiana in Algeri</i> , Stendhal se rappelle avoir entendu cette œuvre à Milan, en 1816. Il est peiné par la création médiocre de cet opéra à Paris	Passage non repris	VI, p. 79
Venise	23 juin 1817	La Marcolini brille dans <i>Tancredi</i> . Stendhal voudrait qu'on en corrigeât les paroles	Passage non repris	VI, p. 120
Milan	16 juillet 1817	Stendhal affirme assister à la première de <i>La gazza ladra</i> . Il fournit d'amples critiques sur l'œuvre	Passage non repris	VI, p. 132-133
Milan	17 juillet 1817	Colère du public contre Rossini qui, en villégiature depuis deux mois, fait languir le public milanais	Passage non repris	VI, p. 134
Lausanne	20 août 1817	Après son départ de Milan pour la Suisse, Stendhal établit un Parnasse musical de l'Italie,	Passage non repris	VI, p. 160

²⁹ *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (titre transformé par la suite en *Il barbiere di Siviglia*), *commedia* en deux actes, livret de Cesare Strebini. Première représentation : Théâtre Argentina, Rome, 20 février 1816.

³⁰ *Otello, ossia Il Moro di Venezia, dramma* en trois acte, livret de Francesco Berio di Salsa. Première représentation : Théâtre del Fondo, Naples, 4 décembre 1816.

³¹ *Demetrio e Polibio, dramma serio* en deux actes, livret de Vincenzina Vigano-Mombelli. Première représentation : Théâtre della Valle, Rome, 18 mai 1812.

		en 1817. Rossini est placé à la tête des compositeurs italiens. Il est le seul pour lequel Stendhal énumère quelques opéras		
Milan	2 septembre 1818	Stendhal envisage moult projets littéraires dont une analyse de <i>Torvaldo e Dorliska</i> ³²	Passage non repris	VI, p. 205
Milan	[le 2 ou 3 septembre] 1818	Toutes les classes de la société milanaise discutent plus volontiers de musique (de l' <i>Otello</i>) que de politique	Passage non repris	VI, p. 214.
S.l.	11 septembre 1818	Stendhal examine les qualités et les défauts d' <i>Otello</i>	Passage non repris	VI, p. 232
S.l.	14 septembre 1818	Il n'y a qu'un seul point sur lequel une femme sera contredite : si elle s'avise de préférer la musique de Paër à celle de Rossini	Passage non repris	VI, p. 240

L'intérêt de ces passages réside évidemment dans les critiques formulées à l'égard des principaux opéras de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *La gazza ladra*) ainsi que dans la narration de la rencontre avec le compositeur. Le reste des citations est composé de quatre brèves interventions témoignant de la présence de Stendhal à l'un ou l'autre spectacle, de trois courts passages annonçant la prestation d'une cantatrice dans un opéra du maestro, de deux dénonciations de plagiat, de quatre anecdotes insignifiantes sur Rossini, et enfin d'un projet d'essai, détail pour le moins important puisqu'il est l'expression d'une première volonté de rédaction analytique sérieuse sur l'œuvre du musicien.

Dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, récit partiellement fictif, Stendhal se réfère à un contexte spatio-temporel en opposition avec celui relaté dans son *Journal* ou sa *Correspondance*. Il ne nous semble pas interdit de considérer ces propos comme réels, bien que déplacés de leur cadre initial. On le sait, Stendhal n'accorde aucune importance à l'exactitude des dates ; ce que la nouvelle chronologie établie pour l'édition de 1827 prouve aisément : celle-ci, considérablement modifiée, s'écarte davantage encore du vécu de l'auteur. Il est peu vraisemblable d'imputer l'inexactitude de ces dates et de ces lieux aux lacunes de sa mémoire. Nous y voyons plutôt le dessein délibéré de transposer dans d'autres villes ses soirées milanaïses ou romaines pour les besoins de la narration. Sachant que presque toutes les soirées de Stendhal se déroulent au théâtre, où qu'il puisse résider, sa présence à la plupart des représentations qu'il évoque ne semble pas contestable, (excepté, comme nous allons le voir, dans le cas de *La gazza ladra*). Nous tâcherons cependant de vérifier les affirmations de l'écrivain et déterminerons, si possible, leurs origines.

Stendhal prétend assister à *Tancredi*, les 1^{er} et 2 janvier 1817 (les 29 et 30 août dans l'édition de 1827), à Rome, alors que l'œuvre n'y est pas à l'affiche, et le 23 juin 1817, à Venise, alors qu'il se trouve à Paris. En réalité, il vit l'œuvre à Milan, quelques mois plus tôt, le 26 juillet 1816³³. Il est plus difficile de déterminer la date et le lieu où Stendhal a entendu le *Barbiere*. Assurément, ce n'est pas à Florence, puisque, à la date du 5 et du 7 décembre 1816, il réside à Milan. Or, la *Cronologia di tutti gli spettacoli* du Théâtre de la Scala ne mentionne pas le *Barbiere* avant le samedi 16 octobre 1820. Il est possible que cette découverte se fit à Rome, ville où *Il barbiere di Siviglia* a été créé, au mois de février 1816. Stendhal y séjourne du 13 décembre 1816 au 26 janvier 1817. Nous supposons que depuis le

³² *Torvaldo e Dorliska*, *dramma semiserio* en deux actes, livret de Cesare Strebini. Première représentation : Théâtre della Valle, Rome, 26 décembre 1815.

³³ Voir le *Journal* à cette date (*OI*, vol. 1, p. 960).

jour de sa création, l'œuvre, vu son succès, s'est maintenue à l'affiche³⁴. Un autre indice nous pousse à croire qu'il vit cet opéra à Rome : à la date du 2 janvier 1817, Stendhal mentionne le nom de la *prima donna* qui chante dans un opéra de Pietro Romani au Théâtre della Valle : il s'agit de la cantatrice Geltrude Righetti Giorgi qui n'est autre que l'actrice révélée dans le rôle de Rosina. Stendhal déclare que « la musique de Rossini lui allait mieux ». S'il s'avère possible qu'il a entendu l'actrice dans ce répertoire, quel rôle rossinien interprétait-elle ? En 1823, la Righetti Giorgi, également écrivaine, publie un opuscule assez remarquable³⁵, véritable plaidoyer pour Rossini, dans lequel elle affirme n'avoir chanté que trois rôles rossiniens dans sa carrière : Isabella (*L'Italiana in Algeri*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) et Angela (*La Cenerentola*³⁶). Il est donc probable que la Righetti Giorgi ait continué à incarner le personnage de Rosina lorsque Stendhal arriva dans la cité éternelle. Toujours à propos de la Righetti Giorgi, il est étonnant de ne trouver aucune mention de sa prestation dans *La Cenerentola*, œuvre créée le 25 janvier, soit un jour avant son départ de Rome. Depuis le *Barbiere*, Rossini occupait la conversation de tout amateur de théâtre lyrique. Le silence de Stendhal atteste bien le manque d'intérêt dont il fait preuve à l'égard de Rossini, désintéressé qui dément ce propos tenu dans la *Préface* de la *Vie de Rossini* : « L'auteur a fait des courses de cent milles pour se trouver à la première représentation de plusieurs [opéras]. »³⁷

La critique formulée sur la première de *La gazza ladra*, datant du 16 juillet 1817, n'a pu être écrite qu'en France, puisque, depuis la première de l'œuvre, le 31 mai 1817, jusqu'à la publication de *Rome, Naples et Florence en 1817*³⁸, Stendhal séjourne à Paris. Il a recueilli l'information d'une source secondaire : soit un compte rendu paru dans la presse, soit la lettre d'un ami envoyée de Milan, soit encore de vive voix, auprès d'un dilettante arrivé de Lombardie. Dès lors, il n'a pu ni assister à la première, comme il l'affirme, ni à d'autres représentations avant son retour en Italie. Le passage daté du 2 mars 1817 (4 avril 1817 dans l'édition de 1827) est tout aussi fictif, l'œuvre n'ayant pas encore été créée à ces dates. Stendhal n'a probablement pas vu *La gazza ladra* avant la reprise scaligère de 1820.

Le cas de *Demetrio e Polibio* est plus complexe. À la date du 7 avril, Stendhal est toujours à Milan, ville où l'œuvre ne fut jamais représentée. Dans sa *Vie de Rossini*, il affirme ne l'avoir entendu qu'une seule fois, à Brescia, en juin 1814³⁹, alors qu'à cette date, il est à Paris. Cependant, sa description de l'ouvrage laisse présager une réelle connaissance de celui-ci. Nous supposons que l'audition de cette œuvre se fit en privé, chez les sœurs Mombelli. Crouzet signale que Stendhal, dès son installation à Milan, s'est mis à fréquenter assez rapidement la maison des Mombelli⁴⁰, famille pour laquelle Rossini écrivit *Demetrio e Polibio* et à laquelle il offrit la partition autographe, en 1810. Il est probable, qu'à titre privé, les sœurs Mombelli devaient l'exécuter fréquemment, pour rappeler que le compositeur fétiche

³⁴ Cette hypothèse ne se vérifie évidemment qu'au moyen des chroniques des Théâtres Argentina et della Valle, les deux plus importants de la ville.

³⁵ Geltrude Righetti Giorgi, *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in riposta a ciò che ne scrisse nella state dell'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno*, Bologna : Sassi, 1823.

³⁶ *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo, dramma giocoso* en deux actes, livret de Giacomo Ferretti. Première représentation : Théâtre della Valle, Rome, 25 janvier 1817.

³⁷ VR, p. 35.

³⁸ Selon Victor Del Litto, la *Bibliographie de la France* annonce le livre à la date du 13 septembre 1817. Voir VI, p. XXIX.

³⁹ VR, p. 167.

⁴⁰ Crouzet, *op. cit.*, p. 273.

de toute l'Italie leur avait dédié sa première partition. Aucun document ne permet de déterminer avec précision l'époque à laquelle Stendhal y aurait assisté. Cette audition aurait eut lieu entre 1814 et 1817⁴¹, probablement à Milan, à la *Casa Mombelli*.

Les passages datés des 17 et 18 février 1817 semblent être les seuls qui coïncident avec la réalité : à cette époque, Stendhal est effectivement à Naples où est joué l'*Otello* depuis quelques semaines. Le passage daté du 20 avril 1817 est un de ces nombreux exemples d'imprécision stendhalienne : *L'Italiana* fut montée à Milan, en 1815, et non un an plus tard, comme il l'affirme. D'autre part, ce passage nous donne un élément important : Stendhal laisse sous-entendre qu'à l'occasion de sa venue à Paris, en 1817, alors qu'il s'apprête à publier son livre, il est témoin des répercussions de la création parisienne de l'œuvre.

Le Théâtre de la Scala programme *Torvaldo e Dorliska*, à l'automne de l'année 1818, date à laquelle Stendhal vit l'œuvre pour la première fois. Mis à part quelques critiques formulées dans sa correspondance à Adolphe de Mareste⁴², l'analyse prévue restera à l'état de projet. Il faut attendre le XV^e chapitre de la *Vie de Rossini* pour que ce projet se concrétise.

La rencontre entre Stendhal et Rossini, à Terracine, reste encore à l'heure actuelle une énigme. Est-elle fictive ou réelle ? Rossini a-t-il ratifié ou réfuté celle-ci ? Diverses hypothèses ont été formulées. Victor Del Litto déroute quelque peu, puisque son travail se fonde uniquement sur les dates de création des opéras de Rossini et celles du voyage de Stendhal à Naples. Il en conclut hâtivement qu'un crochet à Terracine, s'accompagnant d'une rencontre avec le compositeur « n'est pas invraisemblable »⁴³. Pourtant, si l'on tient compte de la date avancée par Stendhal dans l'édition de 1827 (7 février 1817), la rencontre entre les deux personnages devient anachronique : Rossini n'aurait pu lui dire « qu'il va à Rome faire une *Cendrillon* » [*La Cenerentola*], l'œuvre avait été créée deux semaines auparavant. L'opinion de Michel Crouzet penche également pour une rencontre réelle entre les deux personnages. Comme Stendhal fréquente la même société, les mêmes salons que Rossini, il n'a pu manquer d'y côtoyer le maestro, à Terracine. Stendhal, dilettante encore inconnu, se contente d'ouïr briller Rossini devant un vaste public, sa timidité démesurée l'empêchant de prendre la parole. Son malheur est qu'il « ne fut pas deviné » par le compositeur, parmi tous ses dilettantes. Ceci justifie, aux yeux de Crouzet, la réponse de Rossini à Giuditta Pasta qui, au moment où elle manifesta l'intention de présenter le maestro à son ancien ami Stendhal, affirma, en toute sincérité, ne l'avoir jamais rencontré auparavant⁴⁴. Cette hypothèse qui fait de Stendhal un jeune inconnu bien farouche est peu crédible, attendu qu'en 1817, Stendhal n'est plus un dilettante comme les autres : il a derrière lui deux ouvrages au succès prometteur. Qui plus est, il peut se vanter d'être le premier français à avoir écrit une œuvre

⁴¹ La *liste chronologique des œuvres de Gioacchino Rossini*, insérée à la fin de la *Vie de Rossini* (VR, pp. 440-447), offre peut-être un indice : Stendhal termine sa description de *Demetrio e Polibio* par la date 1817, placée entre parenthèses (l'exemple est unique). Cette date représente soit la date de rédaction de la notice, conservée précieusement pour un usage postérieur, soit plutôt l'époque à laquelle il entendit les Mombelli dans cet opéra.

⁴² Voir les lettres du 26 août 1818 (CO, t. 1, p. 432) et du 8 septembre 1818 (CO, t. 1, p. 436).

⁴³ VI, p. 29, note 1.

⁴⁴ Crouzet, *op. cit.*, p. 273. Une autre anecdote de non-reconnaissance a été racontée par Adrien de La Fage. Elle fut rapportée par A. Legendre dans *Le Figaro* du 3 juin 1858, puis Victor Del Litto et Pierre Brunel s'en sont fait l'écho. Voir l'article de Ferdinand Boyer, « Stendhal, les biographes de Rossini et la presse musicale à Paris en 1858 », *Stendhal-Club*, 14 (1962) pp. 164-169. Aucune raison n'obligeait le compositeur à mentir, en affirmant n'avoir jamais rencontré son premier biographe. Rossini a toujours négligé les critiques à son insu, il ne pouvait tenir rancune à Stendhal, au point de feindre de ne pas le connaître.

littéraire dans laquelle le nom de Rossini paraît. Ce détail ne pouvait passer inaperçu auprès des *dilettanti*, qui auraient sitôt fait de le communiquer au maestro. En outre, il semble que Crouzet ait quelque peu négligé les lettres que Stendhal adresse à son ami de Mareste, dans lesquelles il déclare, à de nombreuses reprises, avoir des contacts réguliers avec le compositeur : « J'ai vu Rossini hier à son arrivée »⁴⁵, « J'ai discuté vingt fois l'âge de Rossini avec Rossini, il jure qu'il a vingt-huit ans, je croirais trente »⁴⁶ ou encore « Je vous quitte pour aller dîner avec Rossini »⁴⁷. Si Stendhal avait rencontré Rossini aussi souvent qu'il le laisse entendre (on constate notamment dans la *Vie de Rossini* de nombreuses incises du type : « Je l'ai entendu dire », etc.) ce dernier n'aurait guère manifesté d'étonnement lorsqu'il croisa l'écrivain à Paris, il l'aurait reconnu, aurait laissé des témoignages de cette rencontre, or, il n'en est rien. Pierre Brunel, seul auteur à contester cette rencontre, considère qu'elles « veulent donner l'illusion d'un compte rendu direct »⁴⁸, car Stendhal cherche à apparaître d'abord comme un témoin, afin de mieux convaincre son public. Qu'il veuille persuader le public semble une démarche logique ; en revanche, quel profit peut-il tirer en mentant à son correspondant le plus intime ? Toujours dans la *Vie de Rossini*, n'ajoute-t-il pas en note, à la suite d'un prétendu propos du compositeur, que « s'il convient jamais à Rossini de contester quelque phrase de ces chapitres, je la désavoue par avance ; je serais au désespoir de manquer de délicatesse envers l'un des hommes pour qui j'ai le respect le plus senti »⁴⁹. Une telle précaution eût été inutile si Stendhal avait été un familier de Rossini, ce qui montre que ses sources ne sont point directes mais secondaires. En vérité, nous pensons que cette attitude découle du besoin irrésistible de conférer à sa vie dans la péninsule un cachet prestigieux : Stendhal donne l'illusion d'une société italienne en effervescence dont il est un acteur essentiel, allant jusqu'à s'inventer des soirées, des rencontres telles que celle de Terracine. A beau mentir qui vient de loin. Stendhal, mégalomane, ne peut qu'envier la position du compositeur, adulé par le public. Le désir personnel de gloire est cause de sa mythomanie. Un dernier détail propre au contenu du texte amplifie notre scepticisme face à cette rencontre : Stendhal estime l'âge de Rossini entre trente et trente-deux ans, alors qu'en 1817, il est à peine âgé de vingt-cinq ans⁵⁰. On pourrait présager un vieillissement précoce du musicien, pourtant les portraits de Rossini, vers 1817, le présentent bien comme un jeune homme de son âge⁵¹, aux cheveux foncés et non blonds, comme le prétend l'écrivain. Si, à diverses reprises, Stendhal débat de l'âge du compositeur, c'est avant tout pour donner l'impression de l'avoir intimement connu. Nous en concluons que la rencontre entre les deux personnages, à Terracine, ainsi que celles avancées dans la *Correspondance* sont purement fictives⁵². Ces rencontres appartiennent désormais à la sphère du phantasme littéraire tel qu'a pu l'exploiter Frédéric Vitoux dans sa *Comédie de Terracina*⁵³.

45 Lettre écrite à Gênes, le 2 novembre 1819. C, vol. 1, p. 994.

46 Lettre écrite à Milan, le 21 décembre 1819. C, vol. 1, p. 1000.

47 Lettre écrite à Milan, le 3 mars 1820. C, vol. 1, p. 1001.

48 VR, p. 27.

49 VR, pp. 434-5.

50 « Je distingue, parmi sept ou huit personnes, un très bel homme blond, un peu chauve, de trente à trente deux ans. » VI, p. 28. L'édition de 1827 corrige cette erreur en lui donnant « vingt-cinq à vingt-six ans », VI, p. 509.

51 Voir par exemple le portrait à l'huile de Bettelli, vers 1818, conservé à la Bibliothèque musicale de Bologne et repris dans Damien Colas, *Rossini. L'opéra de lumière*, Paris : Gallimard (Coll. « Découvertes Gallimard musique », n° 149), 1992, p. 30.

52 Toutefois, si nous excluons une confrontation directe entre les deux personnages, nous ne doutons pas que Stendhal ait entendu Rossini diriger à la Scala ou ailleurs.

53 Roman édité aux Éditions du Seuil, en 1994.

Après *Rome, Naples et Florence en 1817* et *L'Italie en 1818*, l'œuvre littéraire ne mentionne plus le compositeur italien avant son arrivée à Paris, en 1821. Seuls la *Correspondance* et le *Journal* se rapportent encore à Rossini. L'examen des opéras rossiniens joués à la Scala durant la période milanaise, période d'un antirossinisme modéré, nous permet de constater que divers opéras, créés ultérieurement à *L'Italie en 1818*, trouvent une résonance dans les lettres et les pages intimes de l'écrivain⁵⁴. C'est le cas de *Bianca e Faliero*⁵⁵ ou de *La donna del lago*⁵⁶. Curieusement, *L'inganno felice*⁵⁷, joué à deux reprises à la Scala, n'est mentionné dans aucun écrit de cette période. S'il est vrai qu'aux printemps 1816 et 1817, dates auxquelles est monté *L'inganno felice* à la Scala, Stendhal séjourne en France, il ne peut ignorer les productions qu'on joue dans son théâtre de prédilection, surtout lorsque le nom de Rossini, la coqueluche de l'Italie, est à l'affiche. Stendhal aurait pu rédiger un article d'après des échos récoltés à sa demande, de la même manière qu'il procéda pour *La gazza ladra* dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, d'autant plus qu'au printemps 1817, *L'inganno felice* précède directement *La gazza ladra*, à la Scala. Le silence de Stendhal lors de la création de l'œuvre, au printemps 1816, reste incompréhensible. En revanche, celui de 1817 se justifie plus aisément : nous supposons que l'élaboration de l'article sur *La gazza ladra* a constitué une sorte d'urgence, Stendhal veut la primauté de parole, il recherche l'exclusivité, entraînant de la sorte une mise à l'écart volontaire de *L'inganno felice*, à laquelle il remédiera dans le premier chapitre de la *Vie de Rossini*.

b) L'homme de lettres parisien (1821-1830)

Le 21 juin 1821, à la suite d'accusations d'espionnage, Stendhal s'exile à Paris, siège d'une vie sociale pratiquement aux antipodes de celle vécue en Lombardie. Les sociétés que Stendhal fréquente alors, sont les salons aristocratiques du Général de La Fayette et de Madame de Tracy, ainsi que le salon bourgeois de Madame d'Aubernon où il a l'impression de trouver un milieu plus « littéraire » que « musical », où l'on parle de tout avec intelligence

⁵⁴ Afin que le lecteur se fasse un aperçu intelligible des productions rossiniennes à la Scala, il nous a semblé utile d'établir et d'inclure le tableau suivant dans cette étude. Ces informations sont tirées de Luigi Romani, *op. cit.*, pp. 54-67.

ANNEE	SAISON	ŒUVRE
1814	Autunno	<i>Il Turco il Italia</i>
1815	Autunno	<i>L'Italiana in Algeri</i>
1816	Primavera	<i>L'inganno felice</i>
1816	Autunno	<i>Tancredi</i>
1817	Primavera	<i>L'inganno felice, La gazza ladra</i>
1817	Autunno	<i>La Cenerentola</i>
1818	Autunno	<i>Torvaldo e Dorliska</i>
1819	Autunno	<i>Bianca e Faliero</i>
1820	Primavera	<i>La gazza ladra</i>
1820	Autunno	<i>Il barbiere di Siviglia</i>
1821	Carnavale	<i>La donna del lago</i>

⁵⁵ *Bianca e Faliero, ossia Il consiglio dei Tre, melodramma* en deux actes, livret de Felice Romani. Première représentation : Théâtre de la Scala, Milan, 26 décembre 1819.

⁵⁶ *La donna del lago, melodramma* en deux actes, livret d'Andrea Leone Tottola. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 24 septembre 1817.

⁵⁷ *L'inganno felice, farsa* en un acte, livret de Giuseppe Foppa. Première représentation : Théâtre San Moisè, Venise, 8 janvier 1812.

et bon ton. Ce facteur l'incite à participer de plus près à la vie intellectuelle de la capitale⁵⁸. Parallèlement à la rédaction de *De l'Amour*, il expérimente la voie journalistique, issue favorable à la conquête du public parisien. Quelques jours à peine après son installation, Stendhal publie anonymement une série d'articles, les plus éminemment rossinistes de sa carrière dans *Le Miroir des spectacles*. Il y entre en guerre avec l'un des ennemis les plus féroces de Rossini, Henri-Montan Berton (1767-1844) qui venait de publier un article en trois épisodes intitulé *De la Musique mécanique et de la musique philosophique*⁵⁹, texte d'un antirossinisme outrancier⁶⁰. Rapidement, Stendhal va s'attirer les foudres du musicien. Berton publie dans *L'Abeille* de multiples ripostes accusatrices à l'égard de l'anonymat de Stendhal, tout comme il justifie son droit à la parole en sa qualité de Membre de l'Institut et défend ses positions virulentes à l'égard de Rossini en dénonçant principalement les licences et les erreurs harmoniques dont témoigne l'écriture du maestro. *Grosso modo*, la riposte stendhalienne met l'accent sur les traits dramatiques de la musique rossinienne ; il en justifie les licences⁶¹ par l'argument de la véracité de l'action, s'oppose à la suprématie d'une école nationale sur les autres écoles et favorise enfin le goût du public par rapport à celui des professeurs du Conservatoire. Ses arguments se fondent sur un exemple de choix, *l'Otello, dramma* dont la première parisienne eut lieu quelques semaines auparavant au Théâtre-Italien, le mardi 5 juin 1821, si l'on en croit Alexis Azevedo⁶².

58 Crouzet, *op. cit.*, pp. 331-362.

59 *L'Abeille*, III [1821], pp. 149-156, 195-206, 292-298. Aucune date, aucune numérotation ne figurent sur cette revue. Les références tiennent uniquement compte de la toison et de la pagination. Voir Jean Mongrédien, « A propos de Rossini : une polémique Stendhal-Berton », *Stendhal e Milano*. Atti del 14° Congresso Internazionale Stendhaliano (Milano, 19-23 marzo 1980), Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1982, vol. 2, pp. 673-693. En 1826, ce texte est réimprimé dans la brochure suivante : *De la Musique mécanique et de la musique philosophique par H. Berton, de l'Institut, suivi d'une épître à un célèbre compositeur Français* [Boieldieu], par le même auteur, Paris : A. Eymery, 1826. Patrick Taïeb signale que « les différences entre ces deux éditions sont parfaitement insignifiantes » ; voir « Les conceptions esthétiques de H.-M. Berton », *Revue de Musicologie*, 78/1 (1992) p. 68.

60 Le débat lancé par Berton dans ce pamphlet est le suivant : une musique digne de ce nom ne peut être composée qu'à partir d'une science musicale élaborée. Elle exige le respect des règles harmoniques, une unité qui dépasse le cadre du numéro pour s'étendre à l'opéra entier (P. Taïeb, *op. cit.*, p. 90), une grande rigueur des lignes mélodiques. L'ensemble de ces concepts forme ce que Berton nomme les « facultés morales ». En revanche, il refuse l'ornementation excessive, le goût pour les effets : maniérisme mélodique, modulations ambitieuses, profusion des cuivres, incohérence des rythmes. Tout artiste qui s'adonne à ces excès, tombe dans la musique « purement instinctive », « mécanique », une musique qui ne répond qu'aux « facultés physiques ». Bien évidemment, Rossini est le représentant majeur de la musique mécanique, en raison de ses transgressions perpétuelles à la loi de l'unité. Comment en arrive-t-il à violer cette sacro-sainte loi ? Par la réduction du récitatif au profit de trop grands moments musicaux, par l'usage d'effets particulièrement excessifs, tant vocaux (les roulades virtuoses lui semblent une hérésie) qu'orchestraux. La grande « malice » du pamphlet est réservée pour la fin : Berton demande au mécanicien Maëzel de « construire une machine propre à composer de la musique ». Bien évidemment, Maëzel lui fait comprendre qu'une musique composée mécaniquement ne peut revêtir les allures d'un Mozart, d'un Cimarosa ou d'un Sacchini (on s'étonne de ne pas voir apparaître le nom de Berton, par excès de modestie, sans doute), musiques hautement philosophiques, mais celles de musiques instinctives, à l'image des compositions de Rossini.

61 A maintes reprises, Rossini a été accusé de négligence, d'absence de tout travail harmonique dans ses partitions. Joseph d'Ortigue lui reproche entre autres ses « modulations continuelles au mode mineur de la tierce supérieure » et ses successions de quintes : « Voyez la troisième mesure de la page 197 de la partition gravée du Barbier de Séville ; elle vous en offrira neuf bien comptées et frappées à découvert par la viole et la basse. » A la différence de Stendhal, d'Ortigue refuse de considérer le caractère dramatique, la fonction expressive de ces licences harmoniques. Voir *Du Théâtre Italien et de son influence sur le goût musical français* [sic], Paris : Au dépôt central des meilleures productions de la Presse, 1840, p. 115 et pp. 292-293.

62 Alexis Azevedo, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, Paris : Heugel et C^{ie}, 1864, p. 218.

<i>Le miroir des spectacles</i> ⁶³
21 juin 1821
24 juin 1821
28 juillet 1821
5 août 1821 ⁶⁴
11 août 1821
16 août 1821
28 août 1821

Au mois de janvier 1822, Stendhal poursuit sa carrière journalistique par la publication d'un article biographique et critique sur Rossini, dans *The Paris Monthly Review*⁶⁵, magazine littéraire anglais édité dans la capitale française⁶⁶. Comment a-t-il collaboré à cette revue ? La question reste aujourd'hui encore une énigme inextricable que Crouzet tente néanmoins d'élucider en se référant au milieu professionnel dans lequel l'écrivain circule. En fait, Stendhal serait entouré par « un monde d'Anglais, ou d'Irlandais, hommes de plume besogneux, aventuriers confus, compilateurs aux dents longues et qui défendent leur os »⁶⁷. On devine que de telles fréquentations invitent à une prudente discrétion et nécessitent un anonymat qui, dans le cas présent, confine au mystère. En revanche, les interrogations relatives à l'article sur Rossini ont été éclaircies⁶⁸. La traduction anglaise de ce texte, que Stendhal signa sous le pseudonyme Alceste, a longtemps été attribuée à un certain Stritch. S'il est pratiquement méconnu du public d'aujourd'hui, cet article a remporté jadis un succès considérable, à tel point qu'il fut réédité à plusieurs reprises. Luigi Rognoni en a retrouvé diverses traces dans les revues de l'époque⁶⁹. Rappelons que deux magazines anglais l'ont reproduit : *The Blackwood's Edinburgh Magazine*⁷⁰, en octobre 1822 (version « améliorée » par le révérend George Croly et John Wilson, professeur à Édimbourg) et *The Galignani's Monthly Review*⁷¹, en novembre 1822, et qu'il fut ensuite traduit en allemand, dans le *Litterarisches Konversationsblatt* (n° 107 et 108), puis en italien, avec quelques modifications minimales, dans la *Gazzetta Musicale*. Nous avons également

⁶³ Liste établie à partir des recherches de Jean Mongrédien (*op. cit.*, pp. 673-693). Nous ne sommes pas en mesure de fournir les numéros de pages.

⁶⁴ Stendhal inséra cet article, ainsi que l'article du 11 août 1821, à la fin du Ve chapitre de la *Vie de Rossini*, chapitre où il condamne les critiques des rigoristes bolonais et parisiens (Berton). Voir *VR*, pp. 134-139. Jean Mongrédien a démontré que l'article de Berton (*L'Abeille* du 4 août 1821) placé à la tête des deux articles précédents, est un faux de Stendhal soi-même (*op. cit.*, pp. 682-685).

⁶⁵ T. 1, pp. 90-102. Cette revue peut être consultée à la Bibliothèque nationale de Paris (Z 57244). Les textes parus dans la presse britannique ont été édités avec une traduction française dans CHA.

⁶⁶ Crouzet, *op. cit.*, pp. 363-390.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 383.

⁶⁸ Voir CHA, t.1, pp.45-81.

⁶⁹ Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*. Nuova edizione riveduta e aggiornata, Torino : Einaudi, 2/1977.

⁷⁰ Pp. 440-449. La Bibliothèque nationale de Paris conserve cette revue (Z 45698). Cet article, se démarque quelque peu de celui édité dans *The Paris Monthly Review*. Le commencement présente une légère variante. La fin est complétée par les noces de Rossini avec la cantatrice Isabelle Colbran, célébrées quelque temps après la parution de l'article du mois de janvier. Stendhal a-t-il été plagié par un journaliste anglais aussi peu scrupuleux qu'il le fut avec Carpani ? L'hypothèse est fort probable.

⁷¹ Pp. 192-201. Revue conservée à la Bibliothèque nationale de Paris (Z 34015). Cet article est la copie exacte de celui paru dans *The Blackwood's Edinburgh Magazine*. Voir K.G. McWatters, « Encore du faux Stendhal : autour de Stendhal, Fascolo George Croly et quelques revues anglaises et françaises », *Stendhal Club*, xix, 73, pp.62-78.

retrouvé la trace de cet article, publié par feuilleton, sous le titre *Mémoires concernant Rossini*, dans une revue bruxelloise intitulée *l'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et de la politique* (du 12 janvier au 23 février 1823). Il s'agit en fait d'une traduction fidèle en langue française du texte publié dans *The Blackwood's Edinburgh Magazine*⁷². Pierre Brunel signale que la traduction italienne fut insérée dans un volume intitulé *Rossini e la sua musica*⁷³. C'est après avoir lu cette traduction que la cantatrice Righetti Giorgi rédigea, à Bologne, en 1823, un opuscule célèbre nommé *Cenni di una donna già cantante* dans lequel éclate sa colère à l'égard d'Alceste-Stendhal accusé de n'avoir rédigé qu'une monographie bâclée, banale et mensongère. Il est un fait que le travail de Stendhal, vraisemblablement ficelée à la hâte, vise à exploiter au plus tôt un phénomène de mode aussi imminent que Rossini dont le succès auprès du public septentrional allait croissant⁷⁴. Nous pensons que les anecdotes rapportées sur les débuts du musicien proviennent des conversations de salons milanais ou parisiens, d'articles italiens qu'il aurait conservés, de notes rédigées en Italie, de relectures d'ouvrages précédents. La part biographique est très limitée en comparaison de la description des opéras et des propos de salon. Elle est aussi la plus erronée. Sans prétendre relever toutes les fautes, signalons les plus considérables : Stendhal fixe l'année de naissance de Rossini en 1791, il affirme que son éducation musicale n'a pu être inculquée par son père (alors que ce dernier était corniste), il se leurre sur les circonstances de ses engagements. Stendhal évoque les principales œuvres de Rossini sans détailler les lieux et dates de création. Il se satisfait, toujours avec autant d'imprécisions et d'erreurs, de décrire le succès obtenu par ses œuvres et la gloire qu'elles apportèrent à leur créateur, s'attardant sur les prétendus calembours du maestro, sur les traits de son caractère avant d'achever par une description de sa musique, partie la plus singulière de l'article. Les nuances et les rectifications que nécessitait ce texte ont été magistralement apportées par la Righetti Giorgi, à laquelle nous renvoyons le lecteur. En fait, celle-ci intégra dans sa célèbre brochure l'article de Stendhal qu'elle avait parcouru dans la *Gazzetta Musicale*, fragmenté en une quinzaine de chapitres à la suite desquels elle adjoignit ses remarques. Rappelons seulement qu'il s'agit de corrections extrêmement précieuses et précises riches en détails sur la biographie de Rossini⁷⁵, sur les premières de ses œuvres (en particulier lorsqu'elle évoque *Il barbiere di Siviglia* où elle rétablit une réalité entièrement transformée dans l'article de Stendhal), sur les compositeurs et l'art du chant dans le premier quart du XIX^e siècle, informations fondées sur une culture étonnement vaste et sur des considérations qui, à aucun moment, ne tombent dans la défense apologétique.

L'article du *Paris Monthly Review* génère une surprise de taille : la plupart des quinze paragraphes constituent, non seulement, un plan pratiquement fidèle à la *Vie de Rossini*, mais également une source immédiate et parfois même une reproduction quasi textuelle du livre. Examinons les paragraphes récupérés dans la *Vie de Rossini*.

Article de 1822	Reprises dans la <i>Vie de Rossini</i> (1823)	Édition moderne
§ 1	Il inspire les chapitres I, II, III, avec néanmoins certaines corrections	VRND, p. 435-436

⁷² Voir Stéphane Dado, « Rossini en Belgique, Amorce d'une réception à travers la presse musicale des années 1820-1850 », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 2 (1995), p 35-52, et en particulier la page 41.

⁷³ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 509.

⁷⁴ C'est ce qui explique le succès de cet article en Europe, malgré sa médiocrité.

⁷⁵ Née, elle aussi, en 1792, la Righetti Giorgi connut Rossini, à Bologne, dès son enfance. Elle demeura l'amie du compositeur jusqu'à sa mort. Ses informations sont de toute première main.

§ 2	Le passage sur <i>La pietra del paragone</i> ⁷⁶ inaugure et termine le chapitre IV. L'allusion à une lettre où il adresse à sa mère la formule « <i>All'Illustrissima Signora Rossini, madre del celebre maestro a Pesaro</i> » inaugure le chapitre V. Stendhal prend cependant la peine de corriger la destination de la lettre en indiquant Bologne, lieu véritable où résidait Anna Rossini ⁷⁷	VRND, p. 442-443
§ 3	Il constitue une esquisse du chapitre V	VRND, p. 445-446
§ 4	Ce minuscule paragraphe sera intégré dans le chapitre VI	VRND, p. 449-450
§ 5	Passage non repris	VRND, p. 450
§ 6	La quasi-totalité du paragraphe est reprise, parfois textuellement, dans le chapitre XVI. L'allusion à Cimarosa est insérée à la fin du même chapitre	VRND, p. 451-452
§ 7	L'allusion à la carrière napolitaine de Rossini inaugure le début du chapitre XI, avec toutefois de légères modifications sur les appointements et le nombre d'opéras que Rossini est dans l'obligation de fournir. Le passage consacré au livret d' <i>Otello</i> est supprimé	VRND, p. 458
§ 8	À l'exception de l'opinion des rossinistes sur <i>La gazza ladra</i> , intégrée dans le chapitre XXIII, le reste du paragraphe est incorporé dans le XXII ^e chapitre	VRND, p. 460
§ 9	Il influence fortement le chapitre XXXVIII	VRND, p. 461
§ 10	Il correspond au début du XV ^e chapitre	VRND, p. 462
§ 11	Seule l'allusion à l'accueil glacial du <i>Turco in Italia</i> par le public milanais est reprise dans le X ^e chapitre. Allusion à la création parisienne de cette œuvre	VRND, p. 462-463
§ 12	Ce passage, relatif à la saturation des Italiens devant la musique de Rossini, n'est pas repris, sans doute en raison de l'inexactitude du propos	VRND, p. 463-464
§ 13	L'idée de ce paragraphe (la facilité avec laquelle Rossini compose) sera reprise, avec d'autres exemples à l'appui, dans le chapitre XLII	VRND, p. 467
§ 14	Passage non repris. Stendhal évoque les ballets de Viganò sur des emprunts faits aux opéras de Rossini	VRND, p. 468
§ 15	La conclusion se rapproche fortement de celle qui figure à la fin du chapitre XLII	VRND, p. 468-469

Au mois d'août de l'année 1822, *De l'Amour* est mis en vente⁷⁸. Le compositeur sert ici d'exemple à sa dissertation sur les rapports entre l'amour et la musique. Le choix de Rossini s'impose, puisqu'en 1822 ce dernier est le musicien italien par excellence⁷⁹. Les exemples des chapitres LV et CXX laissent bien supposer que sa musique est entrée dans les mœurs françaises, qu'il est devenu un personnage à la mode dans les conversations de salon. En effet, l'éducation des jeunes filles de la haute société impose la connaissance des airs rossiniens. Les extraits musicaux cités sont ceux dont Stendhal ne cessera de faire l'éloge tout au long de sa vie⁸⁰.

Section	Contenu	Édition moderne
---------	---------	-----------------

⁷⁶ *La pietra del paragone, melodramma giocoso* en deux actes, livret de Luigi Romanelli. Première représentation : Théâtre de la Scala, Milan, 26 septembre 1812.

⁷⁷ Épinglons, à travers ce détail, le manque de sérieux de cet article, son goût pour les commérages plaisants non fondés.

⁷⁸ Le lecteur consultera l'histoire du texte dans D. Muller, P. Jourda, « Avant-Propos bibliographique et critique », *DA*, pp. CI-XXLIII.

⁷⁹ Alexis Azevedo, *op. cit.*, pp. 213-232.

⁸⁰ Notamment dans la *Vie de Rossini*, mais aussi dans sa *Correspondance*.

Chapitre XVI	Description des effets du <i>quartetto</i> de <i>Bianca e Faliero</i> ⁸¹ et d'un <i>duetto</i> de l' <i>Armida</i> ⁸²	DA, p. 70
Chapitre LV	Stendhal affirme avoir rapporté de Naples quelques partitions de Rossini, destinées aux jeunes filles du colonel M. S. ⁸³	DA, p. 83
Chapitre CXX	Stendhal accuse d'inconséquence une éducation qui mélange les pratiques pieuses aux chansons vives du type « <i>Di piacer mi balza il cor</i> » ⁸⁴	DA, p. 195-196

C'est certainement à la suite de l'énorme succès remporté par son premier article sur Rossini que Stendhal conçoit le besoin d'entamer un nouvel essai, plus sérieux cette fois, sur la musique. Une lettre adressée à l'avocat londonien Sutton Sharpe, écrite à Paris, rue Richelieu, n° 63, le 4 décembre 1822, expose ses intentions :

« J'ai fait un *Essai sur l'Histoire de la Musique en Italie, de 1800 à 1823* ; c'est proprement l'ère de Rossini. Il n'y a pas beaucoup d'idées dans ce petit ouvrage, mais il est rempli de petits faits qui ont le mérite d'être vrais. Un Anglais de mes amis [peut-être Stritch] a pris la peine de traduire cette *Histoire de la Musique* qui peut former 400 pages in-8°. On a envoyé le manuscrit à Murray parce qu'il avait imprimé les *Vies de Haydn et de Mozart*. M. Murray a offert 50 livres sterling du manuscrit : on a refusé. Mais je suis d'avis d'accepter ce prix de 50 £ [...] Je ne publierai l'ouvrage en français qu'après que l'édition anglaise aura paru.⁸⁵ »

La traduction anglaise de cette œuvre ne sera pas publiée. La raison en demeure inconnue. Sans doute l'auteur et l'éditeur ne trouvèrent pas de point d'entente sur l'aspect pécuniaire. Quoi qu'il en soit, Stendhal n'abandonne pas pour autant son manuscrit, il le remanie, l'amplifie et oriente son sujet sur le seul Rossini. Dès le mois de mars 1823, l'ouvrage est confié à l'éditeur Hookham, sous le titre *Memoirs of Rossini by the author of the Lives of Haydn and Mozart*. Entre-temps, la version française est légèrement augmentée et prend le titre *Vie de Rossini*. Stendhal la livre à l'éditeur Auguste Boulland et Cie⁸⁶. Une légère controverse concerne la date de publication de l'œuvre. Il semble toutefois que les auteurs penchent pour la fin de l'année 1823 – Crouzet avance le 15 novembre 1823 –, contrairement à l'hypothèse de Prunières qui la retarde au mois de mai 1824⁸⁷. La date de la publication anglaise n'est point controversée : elle remonte au mois de janvier 1824 et coïncide avec la venue de Rossini, à Londres⁸⁸.

81 Il s'agit du *quartetto* « *Cielo, il mio labbro inspira* » qui précède le *finale* du second acte.

82 Il s'agit du *duetto* entre Armida et Rinaldo, « *Amor, possente nome!* », tiré du premier acte de l'*Armida, dramma* en trois actes, livret de Giovanni Schmidt. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 11 novembre 1817.

83 L'identité de ce personnage n'a pas été déterminée.

84 *Aria* de Ninetta, extraite du premier acte de *La gazza ladra*. La même idée est reprise dans la seconde édition de *Racine et Shakespeare*, au chapitre VI de l'*Appendice*.

85 *CO*, t. 2, pp. 277-278.

86 Pope donne les références de la première édition : « Édition originale. - *Vie de Rossini*, par M. De STENDHAL, ornée des portraits de Rossini et de Mozart. (Le portrait de Rossini est dessiné et gravé d'après Léopold Beyer, par A. Tardieu.). Epigraphe : Laissez aller votre pensée comme cet insecte qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte. (Socrate. - *Les Nuées* d'Aristophane). Première et seconde partie, 2 vol. In-8°, VIII, 306-317. Paris, 1824, chez Auguste Boulland et Cie, libraires, rue du Battoir, n° 12. Imprimerie de Huzard-Courcier ». (*Histoire des œuvres de Stendhal*, Paris : Dujarric et Cie, 1903, pp. 44-45).

87 Un détail rend l'opinion de Henry Prunières pertinente. Dans sa *Préface*, Stendhal fixe l'âge de Rossini à « trente-deux ans ». Cet âge serait erroné si la *Vie de Rossini* avait été publiée en novembre 1823.

88 Cette arrivée favorisa le succès insulaire de l'ouvrage.

La *Vie de Rossini* est un document primordial. Elle suscite diverses interrogations, à peine effleurées par la plupart des exégètes stendhaliens⁸⁹. Est-elle une réelle étude biographique ? Quelle position historique occupe-t-elle parmi les diverses monographies de la première moitié du XIX^e siècle consacrées au compositeur ? Quelles sont les composantes de cet ouvrage ? Où Stendhal s'est-il procuré sa documentation ? S'agit-il à nouveau d'un plagiat ?

La *Vie de Rossini* ne correspond pas, à vrai dire, à une biographie, au sens propre du terme, comme le titre le laisserait sous-entendre. L'élément biographique qui provient en grande partie de l'article paru dans *The Paris Monthly Review* de janvier 1822, équivaut, *mutatis mutandis*, à une banale notice de dictionnaire. Quelques propos sur l'enfance à Pesaro, sur l'éducation musicale à Bologne, sur les premiers succès vénitiens (chapitre I), sur la conscription (chapitre V), suivis d'un commentaire plutôt bref sur son passage à Naples où il fait la connaissance de l'imprésario Barbaja, de sa future épouse, la cantatrice Isabella Colbran (chapitre XI), et, enfin, le contexte des créations de ses opéras, constituent les seules indications susceptibles de contenter le dilettante curieux d'évocations historiques. À vrai dire, la documentation écrite dont Stendhal a pu disposer était mince : quelques querelles de presses (auxquelles il participa) et quelques articles de journaux méridionaux ont été imprimés durant le premier quart du siècle mais point d'ouvrage d'ensemble. Ce vide documentaire, à l'époque de la rédaction de la *Vie de Rossini*, est légitime : Rossini vient d'avoir trente-deux ans, ses succès remontent à une quinzaine d'années tout au plus. La nature même de l'ouvrage, d'essence journalistique, impliquant l'absence de toute distanciation historique, détermine l'absence de fin réelle de ce livre. Tout au plus, Stendhal tire quelques conclusions esthétiques sur Rossini avant de se lancer, pendant une cinquantaine de pages encore, vers des propos radicalement différents, tout aussi polémiques de par leur actualité. Si Stendhal fait œuvre de pionnier, ses prétentions sont à mille lieues de celles du pur historien, ce qui nous aurait valu un ouvrage certainement plus documenté, moins chargé d'erreurs⁹⁰, mais combien ennuyeux peut-être. L'absence de méthodes propres à la critique historique se fait cruellement sentir : les sources de Stendhal éveillent quelquefois une certaine méfiance sur leur authenticité, il ne semble pas toujours distinguer les quelconques racontars des anecdotes réelles⁹¹, les précisions qu'il apporte sur les habitudes, la personnalité, les goûts musicaux de Rossini, savoureusement éparpillées dans l'intégralité de l'ouvrage sont contestables. Mais qu'importe, aussi nombreuses soient-elles, ces erreurs servent de béquilles à ses démonstrations. Il n'est d'ailleurs pas improbable que l'écrivain ait volontairement falsifié la réalité historique et truffé son livre d'anecdotes mensongères afin d'appuyer la thèse d'un Rossini incarnant le romantisme par excellence⁹². Toutefois, Stendhal a le mérite d'éviter les pièges de l'éloge ou du pamphlet qui auraient considérablement nui à la qualité de son œuvre.

⁸⁹ L'histoire de ce texte a été peu étudiée par les stendhaliens. Ils se sont principalement fixés sur les problèmes d'édition, sur le succès remporté par le livre. Henry Prunières amorça une étude des sources. Toutefois, elle reste très insuffisante, même si elle fournit quelques pistes avantageuses. Le lecteur consultera l'histoire de ce texte dans : Pierre Brunel, « Histoire du texte », *VR*, pp. 508-510. ; Henri Martineau, *L'Oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris : Éditions Albin Michel, 1951, pp. 289-314 ; Adolphe Paupe, *op. cit.*, pp. 43-46 ; J. Prévost, *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, préface de Henri Martineau, Paris : Gallimard, 1951, pp. 249-259 ; Henry Prunières, « Stendhal et Rossini », *VRND*, t. 22, pp. IX-XXXVIII ;

⁹⁰ Dans sa *Préface* (*VR*, pp. 35-37), Stendhal, pleinement conscient des multiples erreurs éparpillées dans son livre, exhorte Rossini à écrire ses *Mémoires*.

⁹¹ Voir par exemple l'in vraisemblable histoire du feuillet égaré au chapitre XLII (*VR*, pp. 433-434).

⁹² Voir Stéphane Dado, « Stendhal et les enjeux de la *Vie de Rossini* », *Artéfact*, 13 (1994), pp. 21-23.

Si ce livre est tout sauf une biographie de Rossini, qu'est-il d'autre ? Dans sa *Préface*, Stendhal prétend avoir rassemblé « des lambeaux de [...] lettres, transcrits tout de suite » à partir de pages destinées à des « amis d'Angleterre ou de Pologne »⁹³. Une première lecture montre en effet que le livre présente une structure en mosaïque, qu'il se compose d'une accumulation de chapitres hétéroclites, sans rapports apparents entre eux. Une observation plus attentive révèle pourtant une perspective transversale due à une pensée esthétique cohérente qui sert de lien d'un chapitre à l'autre. Celle-ci infirme l'hypothèse d'anciens fragments épistolaires disparates, coquetterie qui permet à l'écrivain de justifier la structure enchevêtrée et filandreuse des quarante-six chapitres de son ouvrage. Celui-ci a bien été composé tambour battant⁹⁴.

Il est pratiquement impossible de qualifier ce livre, tant celui-ci relève de genres différents⁹⁵ : la biographie, dans ce qu'elle a de plus rudimentaire, la critique journalistique, l'étude historique (histoire de la musique, histoire de la technique vocale, histoire du théâtre d'opéra), l'étude sociologique, l'étude économique, le pamphlet. L'organisation interne de l'œuvre est assez complexe : nous devons considérer que le fil conducteur de ce texte est l'évocation des opéras de Rossini présentés dans la chronologie de leur création⁹⁶. Son analyse refuse toute approche technique de la musique, excepté dans l'usage d'un vocabulaire élémentaire propre au chant (*canto spianato*, *portamento*, *gorgheggi*), à l'écriture (*appoggiature*, *gruppetti*, point d'orgue, etc.), aux *tempi*, aux formations vocales. Stendhal n'accorde d'importance aux réflexions techniques que parce qu'elles justifient et redoublent la force des sensations. Il refuse d'en insérer la moindre ligne car « transportées dans un livre, et loin d'un piano, ces réflexions pourraient fatiguer. Il me faut tout le tragique de cette terrible parole *ennui* pour me forcer à cesser de louer [la musique] »⁹⁷. On comprend aisément que les règles d'écriture ne présentent aucune importance pour Stendhal, elles peuvent être transcendées, contournées, bannies même, si l'élément dramatique en sort triomphant. Une telle attitude est sans doute propre à beaucoup de dilettantes. Son discours refuse de considérer les notes qui ne sont que le moyen de transcrire la musique de l'âme. Lorsqu'il parle d'une œuvre, l'élément primordial qui focalise son attention est la peinture la plus nuancée, la plus fidèle possible des situations, des sentiments requis par le *libretto*, en musique⁹⁸. Stendhal ne s'attarde jamais sur les paroles de ce dernier. À part les *incipit*, il cite rarement les vers d'un opéra, encore moins leur librettiste. Il s'amuse à relever la platitude des textes mais s'offusque de l'absurdité des situations⁹⁹. Stendhal affirme ne jamais s'intéresser

⁹³ VR, p. 36.

⁹⁴ Stendhal a d'ailleurs écrit la plupart de ses livres dans un état d'effervescence incontrôlée. Seule la composition de l'*Histoire de la peinture en Italie* s'étale sur six années.

⁹⁵ Pierre Brunel développe les structures de la *Vie de Rossini* de la même façon que si elle était un véritable *libretto*, il la qualifie poétiquement de « texte-opéra ». Voir « Les voltes d'un désinvolte », VR, p. 16.

⁹⁶ Stendhal se limite uniquement au genre opéra. Les œuvres qu'il étudie sont celles qu'il a pu entendre en Italie ou ailleurs. Les problèmes d'imprécision, d'invention, déjà rencontrés dans ses précédentes œuvres, se retrouvent une fois de plus. Diverses modifications, corrections, et nuances ont déjà été apportées à ce texte par Martineau, Del Litto et Brunel, mais elles sont insuffisantes, entre autres, en ce qui concerne les œuvres que Stendhal a réellement vues. Cette lacune ne sera comblée qu'après la parution d'une étude répertoriant les œuvres que Stendhal entendit tout au long de sa vie. Par conséquent, nous ne pouvons procéder à l'examen méticuleux de ce texte, comme nous l'avons fait pour d'autres œuvres, sans risquer de nous perdre dans une recherche trop longue.

⁹⁷ VR, pp. 100-101.

⁹⁸ Le lecteur trouvera un excellent exemple de l'importance accordée aux situations à travers l'analyse de *Tancredi*.

⁹⁹ Le livret d'*Otello* est la cible principale de Stendhal, tant il est chargé de contresens comparé au modèle shakespearien.

aux paroles. Un *libretto* sera toujours excellent lorsqu'il utilisera « des situations fortes qui se succèdent avec une rapidité charmante, elles sont expliquées fort clairement, en peu de mots »¹⁰⁰.

Une grande part du travail de Stendhal – et peut-être sa contribution la plus originale au domaine de la critique, en raison de son approche cognitive – consiste en l'analyse du plaisir fourni par tel ou tel air et en la description de la réception des opéras de Rossini auprès des publics italiens ou français. Parallèlement, Stendhal prend la précaution de signaler que les avis formulés dans son livre sont moins l'expression de ses propres sentiments que ceux des différentes sociétés de *dilettanti* qu'il fréquenta et continua de fréquenter :

« Je prie le lecteur de croire que le *Je*, dans cette brochure, n'est qu'une tournure qui pourrait être remplacée par : On disait à Naples, dans la société du marquis de Berio..., ou M. Peruchini, de Venise... Le petit nombre de sentiments tout à fait personnels qui se rencontrent dans cette brochure sont présentées avec les formes dubitatives qui conviennent à l'auteur plus qu'à personne.¹⁰¹ »

Cette volonté de donner la parole à toute une société constituée non seulement un précieux témoignage dans l'histoire du goût musical, mais elle explique aussi les nombreuses contradictions qui foisonnent dans le livre : Stendhal a beau affirmer sa répulsion pour de nombreux opéras¹⁰², il ne cesse pas moins de louer la plupart des scènes qui les composent, c'est-à-dire de transcrire l'enthousiasme, les sensations vives de ses amis dilettantes. Tout son art est au service d'une démarche hédoniste : il veut montrer que la musique est le plaisir des âmes sensibles, même s'il lui faut pour cela ménager (en partie seulement...) ses opinions.

Sur ce squelette initial que sont les analyses d'opéras viennent se greffer et s'intercaler des digressions multiples, des réflexions, des informations se rapportant à l'histoire de l'art lyrique. L'*Introduction* envisage les prédécesseurs de Rossini, depuis Mozart et Cimarosa, jusqu'à Mayer et Paër. Nous y voyons les reliquats de cette *Histoire de la Musique en Italie, de 1800 à 1823* qui ne vit jamais le jour. D'autres chapitres touchent à l'organisation et à la gestion des théâtres (chapitres VI, XLIII et XLIV), à l'opposition entre le goût des Français et des Italiens, à la « guerre de l'harmonie contre la mélodie » (chapitre VII), à la recherche du beau idéal, aux anecdotes de coulisse (chapitre XLII). Une place considérable (près d'un huitième de la *Vie de Rossini*) est faite à la réforme que Rossini apporta dans l'ornementation des lignes vocales (chapitres XXVII à XXXIII). La *Vie de Rossini* est également écrite à la gloire des chanteurs de l'époque, principalement Velluti (chapitre XXI) et surtout Giuditta Pasta (chapitre XXXV) à qui Stendhal consacre un chapitre entier et pour laquelle il ne cesse de répéter son admiration dans le reste du livre. À la fin de son ouvrage, il dresse une liste chronologique des œuvres de Rossini. Celle-ci s'arrête à l'année 1823. Elle reprend l'intégralité des opéras, ainsi que neuf des douze cantates qu'il composa à l'époque, laissant sous silence le reste de son œuvre. Les indications fournies communiquent les lieux et dates de créations, ainsi que les noms des premiers interprètes. Elles s'avèrent d'une grande précision, malgré quelques erreurs dont l'écrivain est pleinement conscient.

Cette précision étonnante nous amène à élucider l'origine de sa documentation. Stendhal donne un élément de réponse dans son ouvrage :

¹⁰⁰ VR, p. 121.

¹⁰¹ VR, p. 99.

¹⁰² L'exemple le plus frappant est celui de la *Cenerentola* (VR, pp. 269-287).

« La musique ne laisse aucun monument en Italie ; je me suis vu souvent dans la nécessité d'écrire vingt lettres pour savoir avec précision l'époque de la composition d'un opéra, et souvent, l'on m'a donné en réponse trois ou quatre dates également probables. J'ai des lettres qui me disent que *Ciro*¹⁰³, opéra de Rossini, a été représenté pour la première fois en deux villes et en trois années différentes.¹⁰⁴ »

Le travail d'heuristique dut être considérable¹⁰⁵. Mis à part les nombreux documents qu'il se fait parvenir, Stendhal recueille des témoignages de première main dans le salon de Giuditta Pasta qu'il visite quotidiennement¹⁰⁶. Contrairement aux quelques salons français qu'il fréquente, le salon italien de la Pasta est un lieu de rencontre privilégié pour les artistes de théâtre, les musiciens, les intellectuels. Son monde est une sorte d'Italie libérale en exil. La collaboration avec les *dilettanti* qu'il y rencontre a été manifestement très active. Ainsi s'expliquent les précisions sur l'administration du Théâtre-Italien obtenues par un familier des lieux (chapitre XLIII), les descriptions méticuleuses de la technique vocale, ainsi se justifient les multiples jugements de goût contradictoires déjà mentionnés, l'ajout des nouvelles anecdotes aux anciennes, les hommages incessants au talent de la Pasta. En quelque sorte, il convient d'envisager la *Vie de Rossini* comme une œuvre collective, merveilleusement fondue par le génie d'un seul homme.

Stendhal s'est aussi attaché aux articles de presse. Il dit avoir consulté un nombre considérable de « journaux allemands et italiens » (et bien entendu français), où il a puisé « les jugements sur ce grand homme et ses ouvrages »¹⁰⁷. Manifestement, cette déclaration n'échappe pas à Fétis qui l'accuse de plagiat. Ce dernier, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, signale que Giuseppe Carpani publia, entre 1818 et 1822, diverses lettres sur Rossini dans des journaux italiens (notamment la *Biblioteca Italiana*), lettres réunies et publiées en 1824 sous le titre de *Rossiniane*¹⁰⁸. Fétis constate que la *Vie de Rossini* « renferme une grande partie des opinions exprimées par Carpani sur *Tancredi*, de Rossini, *Freyhütz*, de Weber, sur *Otello*, et sur beaucoup d'autres productions de l'école moderne. Le reste, principalement la partie biographique, a pour base des anecdotes recueillies à la légère par l'auteur, et quelques faits empruntés à divers almanachs de spectacles publiés à Venise et à Milan »¹⁰⁹. Castil-Blaze, certainement influencé par l'avis de Fétis, d'une manière encore plus catégorique, estime que « presque tout est traduit de *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, de Carpani (Giuseppe) »¹¹⁰. Incontestablement, le discrédit qu'a connu le livre de Stendhal auprès des premières générations de stendhaliens et jusqu'à Romain Rolland et Henry Prunières, remonte à ce genre d'accusations non fondées. Pourtant, les divergences

¹⁰³ *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassare, dramma* avec chœurs en deux actes, livret de Francesco Aventi. Première représentation : Théâtre communal de Ferrare, 14 mars 1812.

¹⁰⁴ VR, p. 441.

¹⁰⁵ A-t-il toutefois consulté la brochure de la Righetti Giorgi ? La réponse semble négative. Si, par rapport à son article de 1822, de nombreuses erreurs ont été corrigées (par exemple, l'éducation musicale auprès du père, les problèmes chronologiques, la confusion de certains lieux), quelques inexactitudes, pourtant relevées avec insistance par la cantatrice, se perpétuent. La plus grave concerne la fameuse première du *Barbier de Siviglia*. Nous supposons que les corrections proviennent d'autres sources.

¹⁰⁶ Au printemps 1822, Stendhal emménage au 63, rue de Richelieu, à l'hôtel des Lillois où habite également la célèbre cantatrice Giuditta Pasta. Il fréquente immédiatement son salon. Voir Ferdinand Boyer, « Le Chevalier Micheroux, Stendhal et la Pasta », *Studi Francesi*, (1966) pp. 93-112.

¹⁰⁷ VR, p. 99.

¹⁰⁸ Giuseppe Carpani, *Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova : tipografia della Minerva, 1824.

¹⁰⁹ François-Joseph Fétis, V^o « Beyle, Marie-Henri », *Biographie universelle des musiciens*, Paris : Firmin-Didot et C^{ie}, éd. rev. et augm. 2/1877, t. 1, pp. 401-403.

¹¹⁰ Castil-Blaze, *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Paris : l'Auteur, 1856, p. 433.

entre les *Rossiniane* et la *Vie de Rossini* sont considérables, les intentions opposées. Il était d'ailleurs dans l'intérêt de Stendhal de ne pas renouveler les anciennes pratiques de Louis-César-Alexandre Bombet (la *Vie de Haydn*), tant les démêlés avec Carpani avaient été harassants. L'ouvrage de Carpani, malgré son titre, est un pamphlet féroce contre l'école allemande, contre son plus grand représentant, Beethoven, considéré comme un fou dangereux. Au contraire, Stendhal manifeste de l'admiration pour ce musicien. Même s'il n'apprécie pas la complexité de l'harmonie allemande¹¹¹, il en parle avec respect, conscient du génie musical de cette nation. De plus, les analyses de Carpani se targuent de considérations techniques, étrangères à la *Vie de Rossini*. D'autre part, Carpani traite d'opéras rossiniens que Stendhal avoue n'avoir jamais entendus tels que *Zelmira*¹¹², *Ricciardo e Zoraide*¹¹³. Si le dessein de Stendhal avait été de se faire le plagiaire de Carpani, ces articles se seraient retrouvés dans son livre afin d'en compléter les lacunes. Quelques convergences sont inévitables, mais elles ne concernent que des lieux communs connus de tous (usage du crescendo, premières d'opéras, personnalité de Rossini). Un dernier élément prouve que Stendhal n'est en rien redevable à Carpani¹¹⁴ : de nombreuses opinions sur le maestro et sa musique, formulées dans la *Vie de Rossini*, trouvent leur origine dans ses précédents écrits, le temps n'ayant en rien altéré la cohérence de sa pensée.

Le succès de la *Vie de Rossini* fut immense : le nombre de traductions, de plagiat, de citations empruntées à Stendhal laisse pantois¹¹⁵. À la suite de cette réussite, Stendhal se voit confier par Lingay, personnage tout-puissant dans la presse ministérielle et ami de longue date, la chronique musicale du *Journal de Paris*. Il y écrit, de septembre 1824 à juin 1827, quarante-trois articles sur les opéras représentés au Théâtre-Italien. Une excellente étude de l'« équipe musique-littérature », groupe d'études du Centre de Recherche en littérature comparée de l'Université de Paris IV, précédé d'une analyse fouillée sur l'importance de ces feuilletons dans l'histoire de la musicographie¹¹⁶. À travers cet article, le lecteur prendra conscience des principaux thèmes abordés dans les *Notes d'un dilettante*, de la démarche critique de Stendhal. Nous axerons notre recherche sur le contenu rossinien.

Il serait faux de considérer les *Notes d'un dilettante* comme une suite à la *Vie de Rossini* : on y trouve aussi bien des critiques de représentations rossiniennes que des comptes rendus sur un opéra de Meyerbeer, de Paër, de Mozart, ou de Paisiello. Si la plupart des articles concernent les opéras du maestro, la raison est à imputer à la programmation du Théâtre-Italien, non à Stendhal, lequel ne fait que juger les œuvres qui forment la base du répertoire de ce lieu. Le nombre d'œuvres rossiniennes est consternant : de 1824 à 1827,

¹¹¹ Selon Sergio Martinotti, l'aversion de Stendhal pour la musique allemande trouverait son origine à la Scala où de nombreux auteurs « legati alla cultura operistica austro-tedesca [...], quali Weigl, Winter e Gyrowetz, autori di quelle cinque opere rappresentate nel 1818 che lo scrittore senza esitazione giudica 'esecrabili' [liés à la culture opératique austro-allemande [...], tels que Weigl, Winter et Gyrowetz, auteurs dont cinq œuvres furent représentées en 1818, que l'écrivain juge sans hésitation 'exécrables'] » (« Stendhal e la cultura musicale milanese del tempo », *Stendhal e Milano*. Atti del 14° Congresso Internazionale Stendhaliano (Milano, 19-23 marzo 1980), Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1982, vol. 2, p. 651).

¹¹² *Zelmira, dramma* en deux actes, livret d'Andrea Leone Tottola. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 16 février 1822.

¹¹³ *Ricciardo e Zoraide, dramma* en deux actes, livret de Francesco Berio di Salsa. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 3 décembre 1818.

¹¹⁴ D'autant plus que rien dans l'œuvre de Stendhal ne prouve qu'il ait eu connaissance du livre de Carpani.

¹¹⁵ Michel Crouzet, *op. cit.*, pp. 395-397. Seul cet auteur a jusqu'à présent évoqué le succès et l'influence de ce livre. Une étude plus approfondie doit encore voir le jour.

¹¹⁶ Geneviève Duval-Wirth, G. Barrier *et al.*, « Les *Notes d'un dilettante* de Stendhal ou du bon usage de la musicographie romantique », *Revue de Musicologie*, 69/2 (1982) pp. 187-208.

Stendhal dresse les comptes rendus de douze opéras différents. Toutefois, son dessein n'est pas de parler de l'opéra rossinien, excepté s'il s'agit d'une création parisienne (*La donna del lago*, *Semiramide*¹¹⁷, *Zelmira*) ou d'une première mondiale (*Il viaggio a Reims*¹¹⁸). Dans ce cas, l'approche renoue avec le type d'analyse rencontré dans la *Vie de Rossini*, elle est d'autant plus précieuse que ces trois derniers opéras ne figurent pas dans la fameuse étude. La musique de Rossini sert surtout de prétexte à la mise en évidence des chanteurs¹¹⁹, mais pas n'importe quels chanteurs, exclusivement les artistes italiens (avec Giuditta Pasta à la tête de ce panthéon), les seuls à avoir le talent nécessaire pour faire valoir la musique italienne¹²⁰. Dans ses comptes rendus, Stendhal refuse, la plupart du temps, de s'attarder sur la valeur de la musique, il analyse davantage la qualité de l'exécution musicale, le jeu des acteurs, leur capacité vocale. À la lecture de ces chroniques, il est permis de croire que le métier de critique de Stendhal est arrivé à maturité, l'écrivain a trouvé sa véritable vocation : l'étude de l'interprétation vocale. Déjà, dans la *Vie de Rossini*, lorsque Stendhal analysait les opéras du maestro, il lui arrivait de dévier vers la description du talent, du timbre des acteurs ; nous y trouvons, à l'état d'ébauche, l'inclination de l'écrivain pour l'examen des voix et leur influence sur l'expression dramatique¹²¹.

Les *Notes d'un dilettante*, premiers écrits dénotant des commentaires personnels fondés sur un témoignage de première main (en l'occurrence, celui de l'écrivain), ne sont pas uniquement des billets à la gloire des chanteurs. Stendhal y relève les attentes du public, les questions qu'engendre Rossini, à l'époque directeur musical du Théâtre-Italien, auprès de la foule des *dilettanti*¹²². Enfin, ces chroniques donnent aussi un aperçu du jugement de l'écrivain à l'égard de l'homme : il ne ménage pas ses critiques sur l'exécration direction musicale du compositeur.

Parmi les quarante-trois *Notes d'un dilettante*, Prunières a inclus un article sur la *Semiramide* que Stendhal publia dans *Le Mercure du XIX^e siècle*¹²³, sa seule contribution musicale à cette revue. Prunières a retrouvé la trace de cet article à partir d'une indication fournie par un billet adressé à Henri de Latouche¹²⁴.

Revue	Date de rédaction	Date de parution	Titre de l'article	Édition moderne
<i>Journal de Paris</i>	7 septembre	9 septembre 1824	Première représentation de <i>La donna del lago</i> . Débuts de Mademoiselle Schiassetti	VRND, p. 287-289

¹¹⁷ *Semiramide, melodramma tragico* en deux actes, livret de Gaetano Rossi. Première représentation : Théâtre de la Fenice, Venise, 3 février 1823.

¹¹⁸ *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del Giglio d'oro, dramma giocoso* en un acte, livret de Luigi Balocchi. Première représentation : Théâtre-Italien, Paris, 19 juin 1825.

¹¹⁹ Le titre donné à chaque chronique est significatif : il signale, à de nombreuses reprises, les débuts d'un acteur dans une œuvre déterminée.

¹²⁰ R.N. Coe a démontré que ce préjugé se retrouve sous toutes les plumes de l'époque, Stendhal non seulement le partageait, mais contribua à le répandre. Voir « Stendhal et les quatre cantatrices françaises », *Stendhal-Club*, 9 (1960) pp. 47-54.

¹²¹ Par exemple, le XX^e chapitre où Stendhal évoque la *Cenerentola*, comporte de nombreuses pages consacrées au seul talent de Paccini.

¹²² Voir, par exemple, la chronique du 13 septembre 1824.

¹²³ *Mercure du XIX^e siècle*, 2 (décembre 1825) p. 470. Cet article est la réplique exacte du compte rendu de *Semiramide*, paru dans le *Journal de Paris* du 10 décembre 1825.

¹²⁴ Lettre écrite en décembre 1825. *CO*, t. 2, pp. 428-429.

<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	13 septembre 1824	Troisième représentation de <i>La donna del lago</i>	VDND, p. 293-299
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	2 octobre 1824	[<i>La donna del lago</i>]	VRND, p. 304-305
<i>Journal de Paris</i>	9 octobre	11 octobre 1824	[Annonce de <i>Semiramide</i>]	VRND, p. 305-306
<i>Journal de Paris</i>	12 octobre	15 octobre 1824	<i>La donna del lago</i>	VRND, p. 306-311
<i>Journal de Paris</i>	26 octobre	28 octobre 1824	Débuts de Curioni dans le rôle d' <i>Otello</i>	VRND, p. 311-314
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	30 octobre 1824	[Annonce du retour de Rossini à Paris]	VRND, p. 314-315
<i>Journal de Paris</i>	11 novembre	14 novembre 1824	<i>L'Italiana in Algeri</i>	VRND, p. 316-322
<i>Journal de Paris</i>	18 novembre	25 novembre 1824	<i>L'inganno ; la Nina pazza per amore</i>	VRND, p. 322-326
<i>Journal de Paris</i>	20 novembre	26 novembre 1824	<i>L'Italiana in Algeri</i>	VRND, p. 327-329
<i>Journal de Paris</i>	25 novembre	29 novembre 1824	<i>La donna del lago</i>	VRND, p. 330-333
<i>Journal de Paris</i>	27 novembre	2 décembre 1824	<i>La Cenerentola</i>	VRND, p. 333-337
<i>Journal de Paris</i>	11 décembre	5 décembre 1824	<i>Otello</i>	VRND, p. 337-341
<i>Journal de Paris</i>	5 mars	7 mars 1825	<i>Tancredi</i>	VRND, p. 342-343
<i>Journal de Paris</i>	17 mars	20 mars 1825	<i>La donna del lago</i>	VRND, p. 343-345
<i>Journal de Paris</i>	19 juin	21 juin 1825	<i>Il viaggio a Reims</i> . Première représentation	VRND, p. 347-352
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	7 août 1825	Débuts de Galli dans <i>Il barbiere di Siviglia</i>	VRND, p. 355-357
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	11 août 1825	Seconds débuts de Galli dans <i>La Cenerentola</i>	VRND, p. 357-360
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	24 septembre 1825	Première représentation du <i>Crociato in Egitto, opera seria</i> de M. Meyerbeer ¹²⁵	VRND, p. 361
<i>Journal de Paris</i>	6 octobre	9 octobre 1825	Débuts de M. Rubini dans <i>La Cenerentola</i>	VRND, p. 364-367
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	18 novembre 1825	Première représentation à la Salle Favart. <i>Tancredi</i> . Débuts de M. Rubini et de M ^{me} Shutz dans <i>La donna del lago</i>	VRND, p. 367-371
<i>Journal de Paris</i>	[8 décembre 1825]	10 décembre 1825	Première représentation de <i>Semiramide</i> . Débuts de M ^{me} Mainvielle Fodor	VRND, p. 372-375
<i>Le Mercure du XIX^e siècle</i>	non indiquée	17 décembre 1825	Première représentation de <i>Semiramide</i> . Débuts de M ^{me} Mainvielle Fodor	VRND, p. 376-380
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	17 décembre 1825	Reprise d' <i>Otello</i> . Débuts de M. Rubini dans le rôle d' <i>Otello</i>	VRND, p. 381-383
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	5 janvier 1826	Représentation de <i>Semiramide</i> . Débuts de M ^{me} Pasta dans ce rôle	VRND, p. 383-387
<i>Journal de Paris</i>	14 février	16 février 1826	Représentation d' <i>Otello</i>	VRND, p. 387-389
<i>Journal de Paris</i>	23 février	26 février 1826	Représentation de <i>Semiramide</i>	VRND, p. 389-391
<i>Journal de Paris</i>	[14 mars 1826]	16 mars 1826	Première représentation de <i>Zelmira</i> , musique de M. de	VRND, p. 391-394

¹²⁵ Allusion au succès et à la découverte tardive de Rossini en France.

			Rossini	
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	2 avril 1826	Dernière représentation de <i>Zelmira</i> , dans la salle de L'Académie royale de musique	VRND, p. 395-397
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	19 juin 1826	Débuts de M ^{lle} Sontag dans le rôle de Rosina du <i>Barbiere di Siviglia</i> , les 15 et 17 juin. L'Académie royale de musique	VRND, p. 398-400
<i>Journal de Paris</i>	21 septembre	22 septembre 1826	Représentation d' <i>Otello</i>	VRND, p. 400-404
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	9 octobre 1826	Débuts de M ^{lle} Cesari dans <i>Semiramide</i>	VRND, p. 404-410
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	21 décembre 1826	Débuts de M ^{lle} Blasis dans <i>La donna del lago</i>	VRND, p. 413-414
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	18 janvier 1827	Reprise de <i>Tancredi</i>	VRND, p. 415-417
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	13 mai 1827	<i>Ricciardo e Zoraïde. Torvaldo e Dorliska</i> , pour les débuts de M ^{lle} Garcia	VRND, p. 420-424
<i>Journal de Paris</i>	non indiquée	8 juin 1827	Suite des débuts de M ^{me} Pisoni dans le rôle d'Arsace de <i>Semiramide</i>	VRND, p. 424-425

Parallèlement à ses activités dans le *Journal de Paris*, Stendhal poursuit sa collaboration avec la presse anglaise. En 1825, il publie, sous forme de lettres, une série d'articles sur la capitale française, dans chaque livraison mensuelle du *London Magazine* et du *New Monthly Magazine*¹²⁶. Stendhal brosse un portrait de la société française sous toutes ses coutures. La thématique musicale est reléguée au second plan, sans pourtant être négligée. Les références à Rossini présentent des révélations de premier ordre par le fait que Stendhal les puise dans l'actualité ambiante (critiques formulées à l'égard de la gestion du Théâtre-Italien, compte rendu du *Viaggio a Reims*, légèrement différent de celui rédigé dans le *Journal de Paris*, circonstances du concert au profit des victimes grecques de Missolonghi). Seuls deux numéros du *London Magazine* comportent des remarques sur Rossini.

Lieu	Date de rédaction	Date de parution	Contenu	Édition moderne
Paris	18 mars 1825	lettre parue dans le numéro d'avril 1825	Rossini, malgré l'énorme salaire qu'il percevait, ne compose rien ¹²⁷ . On confie sempiternellement les mêmes rôles rossiniens à la Pasta	CH, t. 1, p. 134 CHA, t.5, p. 136-137

¹²⁶ Henri Martineau a rassemblé les articles de ces deux revues dans les deux tomes des *Chroniques 1825-1829*, Paris : Le Sycomore, 1983. Le premier tome intitulé *Lettres de Paris par le petit-fils de Grimm (1825)*, comporte les articles parus dans le *London Magazine*. Le second tome, *Esquisse de la société parisienne, de la politique et de la littérature (1826-1829)*, renferme les rubriques du *New Monthly Magazine*. Le lecteur consultera l'histoire de ces textes dans J.-L. Diaz, « Une littérature à l'état de trajet », *Lettres de Paris par le petit-fils de Grimm (1825)*, Paris : Le Sycomore, 1983, pp. 9-44.

¹²⁷ En novembre 1824, Rossini signe un contrat le liant au comte d'Artois (successeur de Louis XVIII), en échange d'une pension annuelle, qui le somme de composer des œuvres pour la scène française. Rossini est également nommé « Directeur de la musique et de la scène » du Théâtre-Italien, du 1er décembre 1824 à novembre 1826. Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 203. La remarque de Stendhal précède d'un mois le sacre de Charles X, événement à la suite duquel Rossini reçut la commande du *Viaggio a Reims*.

Paris	18 juin 1825	lettre parue dans le numéro de juillet 1825	Stendhal fait le compte rendu du <i>Viaggio a Reims</i>	<i>CH</i> , t. 1, p. 186-187 <i>CHA</i> , t.5, p. 226-229
-------	--------------	---------------------------------------------	---------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------

Le *New Monthly Magazine* contient lui aussi quelques informations sur le maestro.

Lieu	Date de rédaction	Date de parution	Contenu	Édition moderne
Paris	18 décembre 1825	lettre parue dans le numéro de janvier 1826	Compte rendu de la création parisienne de <i>Semiramide</i> . Comparaison entre Mozart, Rossini et Boieldieu	<i>CH</i> , t. 2, p. 24-26
Paris	20 avril 1826	lettre parue dans le numéro de mai 1826	Monsieur de La Rochefoucauld interdit à Rossini de présider le concert au profit des Grecs de Missolonghi ¹²⁸	<i>CH</i> , t. 2, p. 102
Paris	20 mai 1826	lettre parue dans le numéro de juin 1826	Stendhal décrit le déroulement de ce concert, l'attitude de Rossini à l'égard de La Rochefoucauld, le programme du concert (airs de Rossini). Il déplore la situation désastreuse du Théâtre-Italien qu'il impute à de La Rochefoucauld et à Rossini	<i>CH</i> , t. 2, p. 105-110

La brochure *Racine et Shakespeare*, l'un des premiers manifestes du romantisme, paraît en mars 1823¹²⁹. Stendhal compléta cet ouvrage. Une seconde édition s'ensuit, en 1825. Celle-ci, à la différence de la première, comporte quelques remarques éparses sur la musique de Rossini.

Section	Contenu	Édition moderne
Lettre I. Le Classique au Romantique	Allusion aux deux volumes de la <i>Vie de Rossini</i> . La manière de chanter des Français, l' <i>urlo francese</i> , est « plus puissant que les tambours de Rossini »	<i>RS</i> , p. 71
Réponse [Lettre II]. Le Romantique au Classique	Stendhal est conscient du style anti-académique de la <i>Vie de Rossini</i>	<i>RS</i> , p. 78
Lettre V. Le Romantique au Classique	« Rossini a fait oublier ses opéras »	<i>RS</i> , p. 116
Lettre V. Le Romantique au Classique	La politique actuelle de l'Italie est propice à la disparition d'artistes comme Canova ou Rossini.	<i>RS</i> , p. 118
Lettre V. Le Romantique au Classique	La « classe des compositeurs qui maudissent Rossini » est assez ridicule pour que l'on se moque d'eux	<i>RS</i> , p. 119

¹²⁸ Depuis 1822, la Grèce tente de s'affranchir des autorités ottomanes. L'héroïsme déployé par les insurgés grecs ne manque pas de frapper l'imagination des romantiques européens (Byron, Delacroix, etc.), à tel point que la France constitue des comités pour l'Indépendance de la Grèce, envoyant aux rebelles grecs des armes, de l'argent et des volontaires. La prise de positions des politiciens et des intellectuels gagna rapidement les salons. Au moment où Stendhal écrit son article, un concert a été annoncé au bénéfice des victimes de Missolonghi, et ce malgré l'interdiction du gouvernement français. Lorsque Rossini accepte de présider cette manifestation, l'administrateur du Théâtre-Italien, Sosthène de La Rochefoucauld, s'y oppose féroce, par crainte de pressions politiques. Sur l'influence de Sosthène de La Rochefoucauld sur Rossini, le lecteur feuillettera Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris : Librairie nouvelle, 1856, t. 1, pp. 293-294.

¹²⁹ Le lecteur consultera l'histoire du texte dans P. Martino, « Préface », *RS*, pp. I-CXLIII.

Appendice, chapitre VI	Les mères ne redoutent pas de faire chanter à leur fille des chants passionnés du type « <i>Di piacer mi balza il cor</i> » qui nuisent à leur éducation	RS, p. 226
Appendice, chapitre VI	Un maître de musique enseigne le <i>duetto</i> de Rossini « <i>Ai capricci della sorte</i> » ¹³⁰ à une jeune fille de bonne famille	RS, p. 231
Appendice chapitre VIII	« Rossini, quand il est bon, me fait rêver à ma maîtresse »	RS, p. 240
Appendice, chapitre XI	Description d'une mauvaise exécution du <i>duetto</i> d' <i>Armida</i> , à un concert parisien	RS, p. 269

Le 24 février 1827, la *Bibliographie de France* annonce la dernière édition de *Rome, Naples et Florence*¹³¹. Quelques passages de peu de valeur côtoient les reprises signalées.

Lieu	Date	Contenu	Édition moderne
Milan	10 novembre 1816	Stendhal annonce que Rossini travaille sur <i>La gazza ladra</i>	VI, p. 323
Milan	11 novembre 1816	Un sot prétend que Rossini est un assassin de la musique. Stendhal trouve des similitudes entre la première manière de Raphaël et <i>Tancredi</i>	VI, p. 323-325
Milan	13 novembre 1816	On joue du Mozart et du Rossini dans les <i>Giardini</i>	VI, p. 331
Bologne	14 janvier 1817	Rossini compte parmi les hommes de génie qu'il voudrait connaître	VI, p. 451
Bologne	15 janvier 1817	Description de Pesaro, patrie de Rossini	VI, p. 458
Naples	17 mars 1817	Stendhal reprend le passage sur <i>Otello</i> de la première édition (17 février 1817), en y ajoutant quelques commentaires sur la <i>Sinfonia</i> . Comparaison de Rossini avec Haydn et Mozart	VI, p. 527

Le 18 août 1827, Stendhal publie son premier roman, *Armance*¹³². Seules deux négligeables allusions à Rossini y apparaissent :

Section	Contenu	Édition moderne
Chapitre XX	Octave voit qu' <i>Otello</i> est à l'affiche du Théâtre-Italien. Il décide de s'y rendre	R, vol. 1, p 129
Chapitre XXI	Au milieu du second acte d' <i>Otello</i> , Octave reçoit un billet du marquis de Créveroche	R, vol. 1, p. 130

Les *Promenades dans Rome*, publiées en septembre 1829, constituent une sorte de suite à la nouvelle édition de *Rome, Naples et Florence*¹³³. Ce guide touristique, travesti sous les allures d'un récit imaginaire, a été intégralement rédigé à Paris. Stendhal y récolte ou s'invente divers souvenirs vécus dans la Ville éternelle. L'intérêt majeur de ces pages réside dans les nouveaux détails que Stendhal apporte sur la première du *Barbiere di Siviglia*, infortunes véridiques sur lesquelles la *Vie de Rossini* reste muette. Il est impossible d'affirmer

¹³⁰ *Duetto* entre Taddeo et Isabella dans le premier acte de *L'Italiana in Algeri*.

¹³¹ Le lecteur consultera l'histoire de ce texte dans Victor Del Litto, « Notice », VI, pp. 1489-1511.

¹³² Le lecteur consultera l'histoire du texte dans H. Martineau, « Préface », R, vol. 1, pp. 11-22.

¹³³ Le lecteur consultera l'histoire de ce texte dans Victor Del Litto, « Notice », VI, pp. 1593-1614.

où Stendhal puisa cette information. Soit des articles de presse récents révélèrent ces anecdotes, soit Stendhal les apprit lors de son dernier voyage en Italie, durant l'été 1827. Le reste est fait d'idées déjà rencontrées auparavant.

Lieu	Date	Contenu	Édition moderne
Rome	20 août 1827	Les cardinaux sont vêtus comme le Bartolo du <i>Barbieri</i> et parlent beaucoup de Rossini	VI, p. 624
Rome	26 mars 1828	Stendhal se souvient du <i>duetto</i> d' <i>Armida</i> joué par des clarinettes, pendant l'élévation à l'église des Servi de Milan	VI, p. 786
Rome	30 mai 1828	Rossini est placé parmi les grands noms de l'histoire	VI, p. 843
Rome	26 juin 1828	Rossini est le successeur de Cimarosa	VI, p. 900
Rome	7 juillet 1828	Les Romains aux concerts de la musique nouvelle, contrairement à Paris où, depuis dix ans, la musique de Rossini mobilise salons et théâtres	VI, p. 949
Rome	11 juillet 1828	La musique, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini, est passée du genre simple au composé	VI, p. 962
Rome	23 novembre 1828	Le public pour lequel Rossini composa à Milan est le plus éclairé de l'Italie	VI, p. 1067
Rome	26 novembre 1828	Rossini a chanté des airs de Cimarosa pour le cardinal Consalvi ¹³⁴	VI, p. 1080-1081
Rome	28 novembre 1828	À minuit, Stendhal entend le <i>quartetto</i> de <i>Bianca e Faliero</i> dans le Colisée	VI, p. 1084
Rome	4 décembre 1828	L'écriture de Rossini nuit à la voix des chanteurs. Rossini devrait réorchestrer les œuvres d'Orgitani. Bellini rappelle trop le style de Rossini. Longue évocation de la création du <i>Barbieri</i> , de l'acclamation reçue au lendemain de la première	VI, p. 1093-1095

c) *Arrigo Beyle, console di Francia* (1830-1842)

À partir des années trente, Rossini a presque disparu des écrits de Stendhal. Un tel silence manifeste le désintérêt pour un artiste que Stendhal juge éteint depuis plusieurs années. En outre, avec *Guillaume Tell*¹³⁵, Rossini façonne sa musique sur le modèle de l'opéra français, le genre que Stendhal considère de loin comme le plus exécrationnel :

« L'opéra (français) m'a aigri encore plus puissamment jusqu'en 1830, et m'a encore complètement déplu en 1833 avec Nourrit et M^{me} Damoreau.¹³⁶ »

Guillaume Tell qui, depuis 1829, fait la une de l'actualité musicale, n'apparaît qu'à travers un court passage de 1838, à propos d'une réflexion concernant le seul livret. Le regard de l'écrivain s'est tourné vers les nouveaux représentants de l'école italienne, Bellini, Donizetti et Mercadante bien que son enthousiasme pour ces étoiles montantes reste modéré. Stendhal, qui continue à fréquenter les divers théâtres de France et d'Italie, en revient à préférer les musiciens de sa jeunesse, négligeant le répertoire contemporain.

¹³⁴ Nous ne sommes pas en mesure de démontrer cette anecdote.

¹³⁵ *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes, livret d'Etienne de Jouy et Hippolyte-Florent Bis, avec des ajouts d'Armand Marrast et Adolphe Crémieux. Première représentation : Théâtre de l'Académie royale de musique, Paris, 3 août 1829.

¹³⁶ *OI*, vol. 2, p. 891. Notons qu'Adolphe Nourrit créa le rôle d'Arnold Melcthal et Laura Cinti Damoreau celui de Mathilde, dans le *Guillaume Tell*. Dès lors, l'aversion pour cet opéra ne pouvait être que plus vive.

Le premier chef-d'œuvre de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*¹³⁷, publié en 1830, prouve cette lassitude face à Rossini, malgré la forte présence de l'élément musical. L'écrivain y renouvelle son affection pour *Il matrimonio segreto* de Cimarosa duquel il parle à de nombreuses occasions. Rossini est réduit à un sujet de conversation quelconque, sa musique ne peut plus toucher que les néophytes.

Section	Contenu	Édition moderne
Deuxième partie, chapitre IV (L'hôtel de la Mole)	Rossini est un de ces sujets de conversation inévitables dans le salon du marquis de la Mole	R, vol. 1, p. 457
Deuxième partie, chapitre VI (Manière de prononcer)	Julien Soreil découvre l'Opéra de Paris et assiste au <i>Comte Ory</i> ¹³⁸	R, vol. 1, p. 475
Deuxième partie, chapitre IX (Le bal)	Le chapitre commence par un en-tête tiré du <i>Voyages d'Uzeri</i> où l'auteur brosse une luxueuse soirée mondaine pendant laquelle résonnent les airs de Rossini	R, vol. 1, p. 493

Les gigantesques *Mémoires d'un touriste*¹³⁹, publiées en juin 1838, forment la réplique française des voyages en Italie. La chronologie est fidèle aux agissements de Stendhal. Il s'agit de la dernière œuvre où il daigne évoquer le compositeur (ce dernier est totalement absent des *Chroniques italiennes* (1833-1839) et de la *Chartreuse de Parme*, publiée en 1839). La comparaison entre Rossini et Bellini, unique dans l'œuvre de Stendhal, est le seul passage méritant d'être relevé.

Lieu	Date	Contenu	Édition moderne
Lyon	4 juin 1837	Le public français s'est mis à aimer Rossini et Beethoven par vanité, par goût des « harmonies savantes ». Attaque du <i>style noble</i> des livrets français, surtout dans le cas du <i>Guillaume Tell</i>	VF, p. 123-125
Tours	23 juin 1837	Stendhal voit les ruines de l'abbaye bénédictine de Marmoutiers, « connue des hommes d'aujourd'hui par le <i>Comte Ory</i> »	VF, p. 206
Marseille	septembre 1837	Stendhal assiste à <i>Semiramide</i> , au Théâtre de Marseille	VF, p. 520-521
Marseille	14 mai 1838	Comparaison entre le style de Bellini et celui de Rossini	VF, p. 726
Toulon	17 mai 1838	Comparaison entre la sculpture de Puget et <i>La gazza ladra</i>	VF, p. 734

3. LES ECRITS POSTHUMES

De manière générale, les écrits posthumes n'apportent pas d'idées neuves et se font l'écho des précédents écrits. Seule la comparaison du chapitre XLVI de la *Vie de Henri Brulard* nous paraît quelque peu originale.

¹³⁷ Le lecteur consultera l'histoire du texte dans H. Martineau, « Préface », R, vol. 1, pp. 196-213.

¹³⁸ *Le Comte Ory*, opéra (comique) en deux actes, livret d'Eugène Scribe et Charles-Gaspard Delestre-Poirson. Première représentation : Théâtre de l'Académie royale de musique, Paris, 20 août 1828. Stendhal commet une légère erreur en situant l'action du *Comte Ory* dans l'Abbaye de Marmoutiers. En réalité, les didascalies indiquent qu'elle se déroule à côté du château et de l'ermitage de Formoutiers.

¹³⁹ Le lecteur trouvera d'amples informations sur l'histoire du texte dans E. Abravanel, « Préface aux *Mémoires d'un Touriste* », *Mémoires d'un Touriste*, Lausanne : Éditions Rencontre, 1961, pp. 9-22.

Les *Souvenirs d'égotisme*, texte autobiographique inachevé, daté du mois de juillet 1832¹⁴⁰, nous révèlent quelques informations minimales :

Section	Contenu	Édition moderne
Chapitre V	Rossini est placé parmi les grands hommes de l'histoire, aux côtés de Napoléon, Byron, Canova	<i>OI</i> , vol. 2, p. 456
Chapitre VII	Le chevalier Micheroux a assez de goût pour ne pas être dupe de la musique rossinienne	<i>OI</i> , vol. 2, p. 490
Chapitre VII	Dans les années vingt, madame Pasta jouait d'une façon inégalée dans <i>Tancredi</i> et <i>Otello</i>	<i>OI</i> , vol. 2, p. 495

Le 11 juin 1834, Stendhal commence la rédaction de *Lucien Leuwen*¹⁴¹. Celle-ci dura une quinzaine de mois avant l'abandon définitif. L'écrivain y parle plus volontiers des opéras de Mozart que de Rossini.

Section	Contenu	Édition moderne
Deuxième partie, chapitre XXXIX	Un employé de bureau de sa connaissance est « un exagéré des Bouffes et de Rossini »	<i>R</i> , vol. 1, p. 1077
Deuxième partie, chapitre LXV	L'immobilité de Leuwen est comparée à celle du Bartolo dans le <i>Barbieri</i> de Rossini ¹⁴²	<i>R</i> , vol. 1, p. 1349

La *Vie de Henry Brulard*, seconde œuvre autobiographique, fut rédigée entre novembre 1835 et mars 1836¹⁴³ :

Section	Contenu	Édition moderne
Chapitre XXIX	Stendhal affirme avoir entendu <i>Moïse</i> ¹⁴⁴ , le 14 janvier 1836	<i>OI</i> , vol. 2, p. 807
Chapitre XXXVII	Admiration pour l'instrumentation du <i>quartetto</i> de <i>Bianca e Faliero</i> et du <i>duetto</i> d' <i>Armida</i>	<i>OI</i> , vol. 2, p. 886
Chapitre XXXVII	La société romaine chante fort bien la musique de Rossini ¹⁴⁵	<i>OI</i> , vol. 2, p. 889
Chapitre XLVI	Stendhal affirme que toutes ses œuvres ont été écrites « comme Rossini écrit sa musique »	<i>OI</i> , vol. 2, p. 998

¹⁴⁰ Le lecteur intéressé par l'historique de ce texte consultera Victor Del Litto, « Notice aux *Souvenirs d'égotisme* », *OI*, vol. 2, pp. 1229 à 1233.

¹⁴¹ Le lecteur consultera l'histoire du texte dans Henri Martineau, « Préface », *R*, vol. 1, pp. 733-758.

¹⁴² Le fameux sextuor « *Freddo ed immobile* » dans le *finale* du premier acte.

¹⁴³ Le lecteur intéressé par l'historique de ce texte consultera Victor Del Litto, « Notice », *OI*, vol. 2, pp. 1305 à 1313.

¹⁴⁴ *Moïse et Pharaon, ou le Passage de la mer Rouge*, opéra en quatre actes, livret de Luigi Balocchi et Etienne Jouy. Première représentation : Théâtre de l'Académie royale de musique, Paris, 26 mars 1827.

¹⁴⁵ Probablement a-t-il entendu cette société romaine lors de son passage à Rome, du 25 septembre au 14 octobre 1827.

4. LE JOURNAL

Mis à part un bref paragraphe de 1816, le *Journal*¹⁴⁶ de Stendhal mentionne Rossini très tardivement, en 1819, contrairement à un Cimarosa ou à un Mozart, très fréquemment cités depuis le début du siècle. Pourtant, si ces quelques allusions peuvent sembler minimes, voire extrêmement maigres, elles n'en demeurent pas moins des témoignages privilégiés puisque, à partir des années 1819, et ce jusqu'à la mort de son auteur, le *Journal* évacue toute référence à la musique. Rossini est le seul compositeur que Stendhal daigne évoquer. Toutefois, il n'est guère permis d'envisager les références à Rossini ou à sa musique comme de simples témoignages : l'objectif du *Journal* n'est pas de s'astreindre à une transcription méticuleuse, contraignante et profondément inutile (surtout lorsque l'on sait l'importance qu'accorde Stendhal au déroulement chronologique) de toutes les représentations auxquelles il assiste. Stendhal a régulièrement l'occasion d'insister sur sa présence à un spectacle rossinien dans ses écrits publics ; toute répétition est par conséquent exclue. Ces renvois sont plutôt prétextes à l'évocation d'un souvenir précis, leur importance réside dans le fait qu'ils sont les vecteurs d'un plaisir considérable éprouvé par l'auteur, plaisir associé à la relecture et à l'appréciation de sa *Vie de Rossini*, plaisir lié à un lieu particulièrement pittoresque (une église inhabituelle, une ville méconnue, manière habile de sous-entendre que son amour pour la musique le transporte jusqu'aux endroits les plus éloignés et les plus insolites), ou encore à une circonstance singulière (une performance d'acteur exceptionnelle). La présence de Rossini dans le *Journal* de Stendhal doit être perçue comme un « ingrédient » obligatoire pour l'élaboration non pas d'un journal traditionnel, qui amasse et accumule les souvenirs, mais d'un « journal des sensations »¹⁴⁷ répondant à un principe fondamental du beylisme. Dans son monde interne, Rossini apparaît comme un proche, un familier dont les œuvres répondent ou correspondent aux états d'âme de l'écrivain.

Le *Journal* est moins un regroupement de faits que l'écrivain juge nécessaires de perpétuer, que le véhicule de ses émotions, de ses sentiments, libérés de toute forme de censure possible. C'est pourquoi l'admiration de Stendhal pour Rossini n'évite pas une fois de plus de rendre compte de soirées imaginaires en compagnie du musicien dont il souhaite partager le cercle des amis intimes. La fiction semble s'arrêter à ce détail puisque, selon Victor Del Litto, la réalité spatio-temporelle y est respectée. Le passage du 11 décembre 1819 et la brève comparaison entre Scribe et Rossini, en 1830, sont les seules lignes qui fournissent des données significatives quant à son opinion sur l'esthétique rossinienne. Les débats esthétiques participent essentiellement de l'œuvre publique et de la *Correspondance*.

Lieu	Date	Contenu	Édition moderne
Milan	26 juillet 1816	Stendhal assiste avec enthousiasme à <i>Tancredi</i>	<i>OI</i> , vol. 1, p. 960
Théâtre Re [Milan]	11 décembre 1819	Stendhal assiste à un opéra de Rossini ¹⁴⁸ . Il examine la valeur de la musique rossinienne. (jugement sur le <i>duetto</i> d' <i>Armida</i>)	<i>OI</i> , vol. 2, p. 35

¹⁴⁶ Le lecteur intéressé par l'historique du *Journal* consultera Victor Del Litto, « Notice », *OI*, vol. 1, pp. 1111-1118. Notons que les différentes carnets qui constituent le *Journal* ne se présentent pas sans lacunes : certains sont perdus, d'autres complètement illisibles. Par conséquent, nous ne pouvons prétendre rassembler une information exhaustive.

¹⁴⁷ Nous reprenons cette expression à Henry Prunières, « Stendhal et Rossini », *VRND*, t. 22, p. XL.

¹⁴⁸ Nous ne sommes en mesure d'identifier la représentation à laquelle Stendhal affirme avoir pris part ; il est toutefois peu probable que ce spectacle soit l'*Armida*, Stendhal affirmera ne l'avoir jamais entendue intégralement (*VR*, pp. 412-413).

[Milan]	22 décembre 1819	Rossini dîne avec Stendhal, s'exprimant sur sa propre musique, sur les défauts du chorégraphe Viganò	<i>OI</i> , vol. 2, p. 36
[Milan]	3 avril 1820	Stendhal entend une « jolie musique de Rossini » dans l'Église des Servi	<i>OI</i> , vol. 2, p. 45
[Paris]	[26 octobre 1826] :	<i>La Cenerentola</i> renouvelle le chagrin qu'il éprouve (écrit en italien)	<i>OI</i> , vol. 2, p. 85
S.l.	s.d. [1830]	Stendhal trace un parallèle entre Scribe et Rossini	<i>OI</i> , vol. 2, p. 140
[Paris]	7 janvier 1838	Stendhal assiste à une excellente représentation de l' <i>Otello</i> . Il examine les interprètes	<i>OI</i> , vol. 2, p. 309
[Paris]	6 juin 1839	Stendhal relit l'analyse du <i>Barbieri</i> qu'il composa pour sa <i>Vie de Rossini</i>	<i>OI</i> , vol. 2, p. 351
Civ[ita]-Vecchia	2 décembre 1839	Relecture du chapitre XIII de la <i>Vie de Rossini</i> dont il se félicite. Stendhal relate une anecdote concernant la première du <i>Barbieri di Siviglia</i> ¹⁴⁹	<i>OI</i> , vol. 2, p. 357
[Rome]	12 janvier 1840	Stendhal assista la veille au <i>Maometto II</i> ¹⁵⁰ , à Tordinona ¹⁵¹	<i>OI</i> , vol. 2, p. 362

Signalons enfin l'existence de deux notices autobiographiques, disséminées parmi les innombrables papiers de Stendhal. La première, intitulée *Notice sur M. Beyle (par lui-même)*, dut être réalisée, selon Martineau, en 1822 (*OI*, vol. 2 p. 970). Il y affirme avoir rédigé une notice sur Rossini, vraisemblablement son article du *Paris Monthly Review*. Dans la seconde, datée du 6 janvier 1831, Stendhal déclare avoir écrit les vies de plusieurs grands hommes parmi lesquels Rossini (*OI*, vol. 2 p. 970).

5. LE JOURNAL LITTÉRAIRE

Contrairement au *Journal* qui réunit les observations de Stendhal sur lui-même et son entourage, le *Journal littéraire* présente l'ensemble des notes, des extraits de lectures, des projets d'ouvrages de l'écrivain, méticuleusement rassemblés par Victor Del Litto parmi les innombrables cahiers, feuillets volants, les marges de livres, qu'il n'a cessé de noircir tout au long de son existence¹⁵².

En février 1819, Stendhal a entrepris une étude intitulée *Du Romantisme dans les Beaux-Arts*, avant-projet annonciateur des préoccupations de *Racine et Shakespeare*. La courte *Préface* et le troisième chapitre (*Le romantisme et la musique*) comportent des informations sur Rossini. Quelques jours plus tard, Stendhal recopiera intégralement ces textes dans ses lettres à Romain Colomb¹⁵³.

Section	Contenu	Édition moderne
---------	---------	-----------------

¹⁴⁹ Cette note est une addition prévue pour le XVI^e chapitre de la *Vie de Rossini*.

¹⁵⁰ *Maometto II*, *dramma* en deux acte, livret de Cesare della Valle. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 3 décembre 1820.

¹⁵¹ Il s'agit du Théâtre Tordinona ou Tor di Nona, l'un des plus anciens de Rome. Voir Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo. Memorie sincrone o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, « librettisti », commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*, Roma, 1888. Reprint Bologna : Forni Editore, 1969, pp. 89 et sq.

¹⁵² Le lecteur intéressé par l'histoire de ces textes consultera Victor Del Litto, « Préface », *JL*, pp. I-XXXIV.

¹⁵³ Voir la lettre du 2 mars pour la *Préface* (*CO*, t. 2, p. 122) et celle du 1^{er} avril 1819 pour le troisième chapitre (*CO*, t. 2, pp. 130-131).

Préface	L'Italie est le pays où l'on a le temps de rire et d'aller applaudir Rossini	<i>JL</i> , t. 3, p. 145
Chapitre III	Rossini, Mozart et Mayer sont les représentants de l'école moderne. Jugement sur le <i>Barbiere di Siviglia</i> . Comparaison entre Mozart et Rossini. Stendhal se réjouit d'avoir du Rossini à la place d'un opéra <i>seria</i>	<i>JL</i> , t. 3, p. 154-156

6. LA CORRESPONDANCE

Les références à Rossini dans la *Correspondance*¹⁵⁴ de Stendhal sont particulièrement centrées autour de la période milanaise. En effet, trente-trois parmi les quarante-huit lettres relevées datent des années 1816-1821. La plupart sont adressées à son ami d'enfance et confident parisien Adolphe de Mareste, interlocuteur privilégié de Stendhal et un dilettante dont le goût et les jugements sont de première main. Ces lettres tendent à lui donner un aperçu général du climat qui règne en Italie. Par conséquent, Rossini intervient dans cette correspondance comme l'un des grands sujets à la mode. Les lettres de la période parisienne, moins nombreuses, marquent, après 1828, le même désintéret, le même silence exprimé, à la même époque, dans les écrits littéraires et journalistiques.

La *Correspondance* met en relief plusieurs points. D'abord, l'aversion générale de Stendhal pour l'opéra rossinien, aversion qui, paradoxalement, se limite à la musique puisqu'il insiste fréquemment sur la position de Rossini parmi les grands hommes de l'histoire, il en fait l'un des protagonistes de l'Italie actuelle. Ensuite, il paraît difficile de mesurer ce que Stendhal emprunte aux bruits qui courent dans la société milanaise. Ainsi maintient-il dans des lettres datées des 3 et 4 septembre 1818 que Rossini souhaite se rendre à Paris pour y composer des opéras français. Jusque récemment ces propos pouvaient être considérés comme des rumeurs¹⁵⁵. La lettre du 2 novembre 1819 offre non seulement des informations véridiques sur les appointements du maestro auprès de Barbaja, sur la création future de *Bianca e Faliero*, mais elle expose aussi l'intention du compositeur d'arrêter sa carrière à trente ans, lorsque ses rentes seront suffisantes. C'est lors du séjour à Milan de Rossini que Stendhal dut obtenir ces informations. Si l'indication de Stendhal s'avère aussi vraie que les autres propos rassemblés dans cette lettre, il faudra y lire l'une des réponses majeures à la fameuse retraite prématurée du maestro en 1829. D'autre part, nous retrouvons les affirmations d'une rencontre avec Rossini (lettres du 21 décembre 1819, du 3 mars 1820) dont on a déjà signalé qu'elles ne pouvaient être que fictives. Ces lettres donnent également un aperçu de l'accueil réservé aux opéras de Rossini par le public parisien et de l'évolution du goût dans les théâtres d'Italie. Enfin, la *Correspondance* fournit de précieux renseignements sur le jugement de Stendhal en matière de rossinisme (en particulier la longue lettre du 1^{er} septembre 1825).

Lieu	Date	Destinataire	Contenu	Édition moderne
Milan.	26 décembre 1816	Louis Crozet	Stendhal est charmé par <i>Tancredi</i>	<i>C</i> , vol. 1, p. 845
Milan	1 ^{er} décembre 1817	Baron de Mareste	Il trouve la <i>Cenerentola</i> médiocre	<i>C</i> , vol. 1, p. 878
Milan	5 janvier 1818	Baron de Mareste	Anecdote sur l'élaboration d' <i>Armida</i> . Annonce de <i>Ciro in Babilonia</i>	<i>C</i> , vol. 1, p. 887-888

¹⁵⁴ Le lecteur intéressé par l'histoire de ces lettres consultera Victor Del Litto, « Préface », *C*, vol. 1, pp. IX-XVII, vol. 2, pp. VII-XI, vol. 3, pp. VII-XI.

¹⁵⁵ Voir Janet Johnson, « Italian Opera in Restoration Paris, 1818-1828: A Study of the Théâtre Italien », Ph.D., University of Chicago.

Milan	21 mars 1818	Baron de Mareste	Canova, Vigano et Rossini sont la gloire de l'Italie moderne	C, vol. 1, p. 897
Siene	10 avril 1818	Directeur de l' <i>Edinburgh Review</i>	Idem	C, vol. 1, p. 903
Grenoble	14 avril 1818	Baron de Mareste	Rossini est au premier rang des grands hommes, après Byron, Canova et Napoléon	C, vol. 1, p. 897
Grenoble	15 avril 1818	Baron de Mareste	Elena Vigano est amie avec Rossini et Carafa	C, vol. 1, p. 924
Grenoble	22 avril 1818	Baron de Mareste	Rossini fait partie des grands hommes de l'histoire	C, vol. 1, p. 913
Grenoble	4 mai 1818	Baron de Mareste	Même idée que dans la lettre du 21 mars 1818	C, vol. 1, p. 920
Milan	26 août 1818	Baron de Mareste	<i>Otello</i> est digne des tragédies de Voltaire. Jugement négatif sur <i>Torvaldo e Dorliska</i> . Il considère que la musique de Rossini est adaptée à l'esprit parisien	C, vol. 1, p. 932
Milan	3 septembre 1818	Baron de Mareste	Nouvelle critique de <i>Torvaldo e Dorliska</i> . Stendhal signale que Rossini a l'intention d'écrire des opéras français	C, vol. 1, p. 936
Milan	4 septembre 1818	Baron de Mareste	Stendhal réaffirme l'intention de Rossini	C, vol. 1, p. 938
Lac de Como, Tramezina	24 octobre 1818	Baron de Mareste	Stendhal envoie à son ami un paquet contenant l' <i>Otello</i> . Il lui réaffirme que Rossini fait partie des hommes « extrêmement remarquables et supérieurs. »	C, vol. 1, p. 941-942
Milan	11 décembre 1818	Baron de Mareste	À Varèze, un chanteur non cité fut surnommé don Basilio, après sa prestation dans <i>Il barbiere di Siviglia</i>	C, vol. 1, p. 953
S. l.	s. d. [1818]	Baron de Mareste	« Ce soir à la <i>Cenerentola</i> . »	CO, t. 2, p. 119
Milan	2 mars 1819	Romain Colomb	L'Italie est le pays où l'on a le temps de rire et d'aller applaudir Rossini	CO, t. 2, p. 122
Milan	1 ^{er} avril 1819	Romain Colomb	Rossini, Mozart et Mayer sont les représentants de l'école moderne. Jugement sur le <i>Barbiere di Siviglia</i> . Comparaison entre Mozart et Rossini. Stendhal se réjouit d'avoir du Rossini à la place d'un opéra <i>seria</i>	CO, t. 2, p. 130-131
Milan	9 avril 1819	Baron de Mareste	Il évoque le <i>duetto</i> d' <i>Armida</i>	C, vol. 1, p. 963
Florence	18 juillet 1819	Baron de Mareste	Stendhal va assister à la <i>Cenerentola</i> . Il formule quelques remarques sur la musique de Rossini	C, vol. 1, p. 981
Bologne	24 juillet 1819	Baron de Mareste	Il conseille à de Mareste de faire jouer <i>La pietra del paragone</i> à Paris	C, vol. 1, p. 983
Grenoble	10 août 1819	Baron de Mareste	Stendhal lui recommande <i>La pietra del paragone</i> et <i>Tancredi</i>	C, vol. 1, p. 985
Gênes	2 novembre 1819	Baron de Mareste	Longue lettre qui stipule que la France n'a pas l'équivalent d'artistes comme Rossini, que ce dernier veut arrêter sa carrière à trente ans.	C, vol. 1, p. 994-995

			Stendhal annonce la création de <i>Bianca e Faliero</i> ¹⁵⁶ et précise les clauses des contrats de Rossini	
Milan	21 décembre 1819	Baron de Mareste	Stendhal déclare passer ses soirées avec Rossini	C, vol. 1, p. 1000
Milan	3 mars 1820	Baron de Mareste	Stendhal discute de l'âge de Rossini avec le compositeur. Il aimerait passer sa vie en compagnie d'artistes comme Rossini et Monti	C, vol. 1, p. 1001-1003
Bologne	19 avril 1820	Baron de Mareste	Originalité de <i>La gazza ladra</i> . Avis défavorables à l'égard de l'opéra rossinien	C, vol. 1, p. 1020-1021
Rome	12 juillet 1820	Baron de Mareste	Les airs de Rossini sont enchanteables à Paris. Détails sur la vie intime de Rossini	C, vol. 1, p. 1029
Milan	6 août 1820	Baron de Mareste	Constatation sur la musique au temps de Rossini	C, vol. 1, p. 1032
Rome ¹⁵⁷	30 août 1820	Baron de Mareste	Rossini commence à « dégoûter » la société milanaise. Propos sur la réputation de Rossini. Allusion à une lithographie à l'effigie du maestro	C, vol. 1, p. 1034-1036
Milan	22 décembre 1820	Baron de Mareste	Attitudes des chanteurs face à la musique de Rossini. Angiolo Lambertini est un ami du compositeur. Propos sur sa musique. Détails sur sa vie intime	C, vol. 1, p. 1049-1051
Milan	23 février 1821	Baron de Mareste	Succès de cantatrice (la Tosi et la Belloc) dans <i>La donna del lago</i> . Fiasco d'un opéra <i>buffa</i> de Rossini, à Rome ¹⁵⁸	C, vol. 1, p. 1058
Milan	7 mai 1821	Baron de Mareste	Echec de <i>La pietra di paragone</i> à Paris et colère de Stendhal sur le public parisien ¹⁵⁹	C, vol. 1, p. 1062
Milan	6 juin 1821	Baron de Mareste	« <i>La pietra del paragone</i> est au <i>Barbier</i> ce que le <i>Tartuffe</i> est au <i>Cocu imaginaire</i> »	C, vol. 1, p. 1065
Milan ¹⁶⁰	6 août 1821	Baron de Mareste	Rien de nouveau depuis Rossini. Ce dernier rabâche	CO, t. 2, p. 235
Paris	1 ^{er} septembre 1822	Stritch	Position de Rossini par rapport à Lesueur, Grétry, Lemoine et Berton	CO, t. 2, p. 255
Paris	1 ^{er} août 1823	Bathilde Curial	Le parti de Rossini pâlerait. Sa	C, vol. 2, p. 19

¹⁵⁶ Stendhal commet une erreur en annonçant *Bianca Capello*, au lieu de *Capellio*.

¹⁵⁷ A cette date, Stendhal réside à Milan, contrairement à ce qu'il affirme.

¹⁵⁸ Il ne peut s'agir que de l'opéra *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro, melodramma giocoso* en deux actes, livret de Giacomo Ferretti. Première représentation : Théâtre Apollo, Rome, 24 février 1821. L'œuvre reçut, en effet, un accueil très défavorable de la part des Romains, seulement, elle ne fut pas créée le 20 février comme Stendhal l'affirme. Sa lettre n'a pu être rédigée que quelques jours après la première, le temps que la nouvelle du fiasco parvienne à Milan.

¹⁵⁹ *La pietra del paragone* fut représentée pour la première fois à Paris le jeudi 5 avril 1821 (Azevedo, *op. cit.*, pp. 217-218). L'échec parisien est fort légitime. Il s'explique par la transformation de l'œuvre en une sorte de pastiche, par les nombreuses coupures dont celle du *finale Sigillara*, chef-d'œuvre de la pièce selon Stendhal. Stendhal n'était manifestement pas conscient de ces transformations lorsqu'il formula ces attaques contre le goût français.

¹⁶⁰ A la date annoncée, Stendhal est à Paris.

			musique trouve son origine dans celle de Cimarosa.	
Paris	20 novembre 1823	Madame...	En parlant de Carafa, Stendhal rappelle la situation de Rossini, en 1813	CO, t. 2, p. 313
Rome	13 janvier 1824	Baron de Mareste	Stendhal s'étonne du grand succès des opéras rossiniens en Italie	C, vol. 2, p. 24
Paris	31 mars 1825	Mignet	Rossini est au rang des grands artistes	C, vol. 2, p. 59
Paris	21 août 1825	Baron de Mareste	Stendhal envoie à de Mareste une fausse lettre d'amour, plaisanterie destinée à l'insensible Giuditta Pasta, en lui recommandant de la recopier, sans omettre d'écrire <i>Viaggio à Reims</i> au lieu de <i>Viaggio</i>	C, vol. 2, p. 64
Paris	21 août 1825	Giuditta Pasta ¹⁶¹	Fausse lettre d'amour où Edmond de Charency déclare son amour à la Pasta depuis qu'il l'a entendue dans le « <i>Viaggio a Reims</i> »	C, vol. 2, p. 65
Naples	30 septembre 1825	Stritch ¹⁶²	Stendhal répond à la demande de Stritch d'écrire une brochure sur l'état actuel de l'Italie : il refuse de reparler à nouveau de musique et de Rossini. Plus loin, Stendhal affirme que l'Italie qui produit des Canova, des Viganò et des Rossini est incapable de fournir de la bonne littérature. La lettre s'achève sur une longue et importante dissertation sur la musique de Rossini	CO, t. 2, p. 377-381
Rome	16 novembre 1825	Stritch ¹⁶³	Considération sur la rivalité entre les différentes villes d'Italie. Seul Rossini est accepté par toute l'Italie, car Pesaro est une bourgade trop peu importante pour avoir des ennemis	CO, t. 2, p. 405
Paris	jeudi à 2 heures [décembre 1825]	H. de Latouche	Stendhal annonce un article sur la <i>Semiramide</i> pour <i>Le Mercure du XIX^e siècle</i> du samedi 17 décembre ¹⁶⁴ .	C, vol. 2, p. 75-76
Florence	19 septembre 1827	Baron de Mareste	Persiani est peut-être le successeur de Rossini	C, vol. 2, p. 128
Paris	7 mars 1830	Sophie Duvaucel	Stendhal aime Rossini car c'est un homme d'esprit	C, vol. 2, p. 177
Trieste	24 février 1831	Baron de Mareste	Les théâtres italiens ont encore beaucoup d'admiration pour Rossini, à condition de ne plus entendre ses œuvres	C, vol. 2, p. 235
Lyon	4 septembre 1838	Docteur Edwards	Stendhal affirme avoir assisté à une	CO, t. 3, p. 224

¹⁶¹ Lettre jointe à la précédente.

¹⁶² Stendhal est à Paris durant toute l'année 1825. Cette lettre était peut-être à l'origine destinée à l'une de ces revues anglaises où Stritch était traducteur. La même hypothèse peut être énoncée au sujet de la lettre suivante.

¹⁶³ Voir la note précédente.

¹⁶⁴ Il s'agit de l'article publié par Henry Prunières dans les *Notes d'un dilettante*, aux côtés des chroniques du *Journal de Paris*. Cette lettre dut être rédigée le jeudi 8 décembre 1825, jour de la première parisienne de *Semiramide*.

			représentation de <i>Maometto II</i>	
Florence	8 octobre 1841	Romain Colomb	Avec l'âge, Rossini est devenu riche et avare	C, vol. 3, p. 499

7. LES OPERAS DE ROSSINI CONNUS DE STENDHAL

Opéras vus	Opéras non vus	Opéras probablement vus ou entendus partiellement
<i>Demetrio e Polibio</i> (Milan, juin 1814 <i>terminus a quo</i> - 1817 <i>terminus ad quem</i> , voir VI, p. 70-71)	<i>La cambiale di matrimonio</i> ¹⁶⁵	<i>Ciro in Babilonia</i> ¹⁶⁶
<i>L'inganno felice</i> (Paris, 1821 <i>terminus a quo</i> ¹⁶⁷)	<i>L'equivoco stravagante</i> ¹⁶⁸	<i>Armida</i> ¹⁶⁹
<i>La pietra del paragone</i> (Italie, 1819 <i>terminus ad quem</i> ¹⁷⁰)	<i>La scala di seta</i> ¹⁷¹	<i>Matilde di Shabran</i> ¹⁷²
<i>Tancredi</i> (Milan, 26 juillet 1816 ¹⁷³ , voir OI, vol. 1, p. 960)	<i>L'occasione fa il ladro</i> ¹⁷⁴	
<i>L'Italiana in Algeri</i> (Milan, automne 1815, voir VI, p. 79 où Stendhal commet l'erreur de mentionner l'année 1816)	<i>Il signor Bruschino</i> ¹⁷⁵	
<i>Il Turco in Italia</i> (Milan, août 1814, voir VHMM,	<i>Aureliano in Palmira</i> ¹⁷⁶	

¹⁶⁵ Stendhal connaît seulement l'existence de cette *farsa* (VR, p. 80). L'œuvre ne fut jamais jouée en France du vivant de Stendhal (Alfred Loewenberg, *op. cit.*, col. 619).

¹⁶⁶ Dans une lettre du 5 janvier 1818 (C, vol. 1, pp. 887-888), Stendhal annonce que la Scala doit jouer cette œuvre à la date du 18 janvier. Pourtant, la *Cronologia* de Luigi Romani n'évoque pas cette création, l'œuvre ayant peut-être été annulée entre-temps. Dans sa *Vie de Rossini*, il déclare seulement que « *Ciro in Babilonia* (Cyrus à Babylone) [est un] ouvrage rempli de grâces, mais inférieur, ce me semble, pour l'énergie, à *l'inganno felice* » (VR, p. 81). L'audition ne semble pas exclue.

¹⁶⁷ Depuis la création parisienne, le 13 mai 1819 (Alfred Loewenberg, *op. cit.*, col. 624), l'œuvre est régulièrement jouée au Théâtre-Italien. Stendhal la vit notamment le 18 novembre 1824 (Voir son compte-rendu dans le *Journal de Paris*, VRND, pp. 322-324).

¹⁶⁸ *L'equivoco stravagante* ne fut jamais joué en France du vivant de Stendhal. Il ne le connaît que de nom (VR, p. 80).

¹⁶⁹ En 1823, Stendhal déclare n'avoir jamais assisté à *Armida* (VR, pp. 412-413). L'œuvre n'a jamais été montée à Paris (Alfred Loewenberg, *op. cit.*, col. 656). Il n'eut l'occasion d'applaudir que le célèbre *duetto* « *Amor, possente nome!* » qu'il découvrit en décembre 1819 *terminus ad quem* (OI, vol. 2, p. 35).

¹⁷⁰ Une lettre à de Mareste, du 24 juillet 1819, prouve la connaissance de l'œuvre, avant cette date (C, vol. 1, p. 983).

¹⁷¹ *La scala di seta, farsa comica* en un acte, livret de Giuseppe Foppa. Première représentation : Théâtre San Moisè, Venise, 9 mai 1812. Seule la *Vie de Rossini* évoque cet opéra (VR, p. 81). Stendhal rappelle l'étrangeté de la célèbre *Sinfonia*, sans affirmer l'avoir personnellement entendue.

¹⁷² *Matilde di Shabran* est l'un de ces huit opéras que Stendhal affirme n'avoir jamais entendus dans la *Vie de Rossini* (VR, p. 414). L'œuvre n'a été créée à Paris que le 15 octobre 1829 (Alfred Loewenberg, *op. cit.*, col. 671). Le jour de la première, Stendhal voyage à travers la France, il est de retour à Paris à la fin du mois de novembre. Si l'œuvre s'est maintenue assez longtemps à l'affiche, il n'est pas exclu que Stendhal ait découvert cet opéra.

¹⁷³ Entre le 28 septembre et le 12 octobre 1813, Stendhal a découvert la *cabaletta* « *Di tanti palpiti* » à Venise.

¹⁷⁴ *L'occasione fa il ladro, burletta per musica* en un acte, livret de Luigi Privaldi. Première représentation : Théâtre San Moisè, Venise, 24 décembre 1812. Stendhal révèle seulement l'existence de cette œuvre (VR, p. 82).

¹⁷⁵ Stendhal dévoile l'existence de cet ouvrage (VR, p. 82).

p. 338)		
<i>Elisabetta, regina d'Inghilterra</i> ¹⁷⁷ (Paris, 1822 terminus ad quem ¹⁷⁸)	<i>Sigismondo</i> ¹⁷⁹	
<i>Torvaldo e Dorliska</i> (Milan, septembre 1818, voir VI, p. 205)	<i>La gazetta</i> ¹⁸⁰	
<i>Il barbiere di Siviglia</i> (Italie, décembre 1816)	<i>Adelaide di Borgogna</i> ¹⁸¹	
<i>Otello</i> (Naples, 17 février 1817, voir VI, p. 44)	<i>Adina</i> ¹⁸²	
<i>La Cenerentola</i> (Milan, décembre 1817, voir C, vol. 1, p. 878)	<i>Ermione</i> ¹⁸³	
<i>La gazza ladra</i> (Milan, printemps 1820)	<i>Eduardo e Cristina</i> ¹⁸⁴	
<i>Mosè in Egitto</i> ¹⁸⁵ (Paris, octobre 1822 terminus ad quem ¹⁸⁶)	<i>Maometto II</i> ¹⁸⁷	
<i>Ricciardo e Zoraide</i> (Paris, 25 mai 1824 terminus a quo ¹⁸⁸)		

176 *Aureliano in Palmira, dramma serio* en deux actes, livret de Gian Francesco Romanelli. Première représentation : Théâtre de la Scala, Milan, 26 décembre 1813. En 1823, Stendhal avoue ne l'avoir jamais entendue (VR, p. 166). Cette œuvre n'a pas été représentée en France de son vivant.

177 *Elisabetta, regina d'Inghilterra, dramma* en deux actes, livret de Giovanni Schmidt. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 4 octobre 1815.

178 Stendhal atteste sa connaissance d'*Elisabetta* dans la *Vie de Rossini*. Aucun texte ne laisse supposer qu'il l'ait entendue en Italie. Nous pensons qu'il l'a découverte à Paris où elle est créée au Théâtre-Italien, le 10 mars 1822 (Alfred Loewenberg, *op. cit.*, col. 641).

179 *Sigismondo, dramma* en deux actes, livret de Giuseppe Foppa. Première représentation : Théâtre de la Fenice, Venise, 26 décembre 1814. Stendhal déclare à son sujet : « Quelques soins que je me sois donnés, je n'ai pu avoir aucun détail sur cet opéra seria » (VR, p. 443). L'œuvre ne fut jamais créée en France.

180 *La gazetta, dramma* en deux actes, livret de Giuseppe Palomba, revu par Andrea Leone Tottola. Première représentation : Théâtre dei Fiorentini, Naples, le 26 septembre 1816. Stendhal révèle seulement l'existence de cette œuvre (VR, p. 443).

181 *Adelaide di Borgogna, ossia Ottone, re d'Italia, dramma* en deux actes, livret de Giovanni Schmidt. Première représentation : Théâtre Argentina, Rome, 27 décembre 1817. Dans la *Vie de Rossini*, Stendhal affirme connaître un air intitulé « *O crude stelle !* » (VR, p. 412). Or, après une lecture attentive du livret, force est de constater l'inexistence de ces paroles et l'absence de tout incipit analogue. En général, Stendhal cite de mémoire très fidèlement, par conséquent, une confusion aussi sérieuse est stupéfiante. Ce détail porte à croire qu'il n'entendit pas l'extrait désigné.

182 *Adina, ossia Il califfo di Bagdad, farsa* en un acte, livret du marquis Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini. Première représentation : Théâtre São Carlos, Lisbonne, 22 juin 1826. Stendhal signale l'existence de cette œuvre (VR, p. 444), effectivement composée et envoyée au Portugal en 1818, mais exécutée huit ans plus tard.

183 *Ermione, azione tragica* en deux actes, livret d'Andrea Leone Tottola. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 27 mars 1819. L'œuvre ne fut jamais reprise du vivant de Stendhal.

184 *Eduardo e Cristina, dramma* en deux actes, livret de Giovanni Schmidt revu par Andrea Leone Tottola et le marquis Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini. Première représentation : Théâtre San Benedetto, Venise, 24 avril 1819. Seule œuvre non vue à laquelle Stendhal consacre un chapitre entier dans la *Vie de Rossini* (VR, pp. 419-423), en commettant l'erreur d'écrire Odoardo. Ce pastiche ne fut jamais donné en France.

185 *Mosè in Egitto, azione tragi-sacra* en trois actes, livret d'Andrea Leone Tottola. Première représentation : Théâtre San Carlo, Naples, 5 mars 1818.

186 Contrairement à ce qu'il avance, Stendhal n'a pu assister à la première napolitaine de *Mosè* (VR, p. 340). Sans doute l'a-t-il découvert à Paris où l'œuvre est créée le 20 octobre 1822.

187 Il est peu probable que le *Maometto II* dont parle Stendhal (CO, t. 3, p. 224 et OI, vol. 2, p. 362) soit bien l'opéra créé en 1820 : en dehors de Naples, celui-ci ne fut exécuté qu'à Vienne et à Lisbonne (Alfred Loewenberg, *op. cit.*, col. 669) Il ne peut s'agir que de son adaptation en langue française : *Le Siège de Corinthe*, tragédie lyrique en trois actes, livret de Luigi Balocchi et Alexandre Soumet. Première représentation : Théâtre de l'Académie royale de musique, Paris, 9 octobre 1826. C'est également cette nouvelle version française que les Italiens vont adopter, sans oublier de la réadapter en langue toscane.

<i>La donna del lago</i> (Milan, février 1821, voir <i>C</i> , vol. 1, p. 1058)		
<i>Bianca e Faliero</i> , (Milan, décembre 1819, voir <i>C</i> , vol. 1, p. 994-995)		
<i>Zelmira</i> (Paris, 14 mars 1826, voir <i>VRND</i> , p. 391-394)		
<i>Semiramide</i> (Paris, 8 décembre 1825, voir <i>VRND</i> , p. 372-375)		
<i>Il viaggio a Reims</i> (Paris, 19 juin 1825, voir <i>VRND</i> , p. 347-352)		
<i>Le Siège de Corinthe</i> , (Paris, 9 octobre 1826 <i>terminus a quo</i> ¹⁸⁹)		
<i>Moïse et Pharaon</i> (Paris, 26 mars 1827 <i>terminus a quo</i> ¹⁹⁰)		
<i>Le Comte Ory</i> (Paris, 20 août 1828 <i>terminus a quo</i> ¹⁹¹)		
<i>Guillaume Tell</i> (Paris, 3 août 1829 <i>terminus a quo</i> ¹⁹²)		

Les connaissances de Stendhal en matière d'opéra rossinien sont étonnantes : des trente-neuf opéras du maestro¹⁹³, on peut établir avec certitude qu'il en entendit vingt-trois (vingt-cinq, si l'on admet *Ciro in Babilonia* et *Matilde de Shabran*, cas plus problématiques), soit six-dixièmes de sa production. Néanmoins, ce chiffre n'a rien d'exceptionnel : de 1817 à 1829, les spectateurs parisiens eurent l'occasion de découvrir vingt-deux opéras rossiniens. Stendhal a une ligne d'avance par rapport au public français : bien avant ce dernier, il a vu la plupart des premiers chefs-d'œuvre du compositeur. D'autre part, il eut le privilège de découvrir trois œuvres inédites en France, à savoir *Demetrio e Polibio* et *Bianca e Faliero* et peut-être *Ciro in Babilonia*. Près de dix-huit opéras rossiniens (sur les trente-deux composés avant juin 1821) lui restent encore inconnus, soit plus de la moitié. Le succès sans lendemain des *farse* de jeunesse, l'échec de certains opéras plus « expérimentaux » tels que *Adelaide* ou *Ermione*, incompris des publics napolitains ou romains et restés sans reprise, le mépris des ouvrages secondaires (les pastiches *La gazetta* ou *Eduardo e Cristina*), l'emploi singulier du timbre de contralto, l'effectif vocal inhabituel de certaines partitions (*Armida* exige cinq *primi tenori*, un *secondo tenore*, deux *primi bassi*, un *primo soprano*) justifient la précarité de certaines œuvres et expliquent leur isolement, cause primordiale de l'ignorance stendhalienne. Beyle est conscient des vicissitudes de ces quelques œuvres, de l'inconvénient

188 Stendhal a beau énumérer divers numéros de cet opéra, ses données, fort erronées, incitent à penser qu'il n'a pas vu l'œuvre en Italie. *Ricciardo e Zoraide* est créé au Théâtre-Italien, le 25 mai 1824, date à partir de laquelle Stendhal aurait pu l'applaudir. Son seul témoignage sur cet opéra date du mois de mai 1827 (*VRND*, p. 420).

189 Si sa fonction de chroniqueur au *Journal de Paris* limite Stendhal au compte-rendu du seul Théâtre-Italien, rien ne l'empêchait de fréquenter l'Académie royale de musique. Il semble d'ailleurs impensable que l'auteur de la *Vie de Rossini*, si avide de nouveauté, ait pu négliger les quatre dernières créations de Rossini. Son évocation de *Maometto II* prouve qu'il entendit au moins cette œuvre.

190 Dans les *Promenades dans Rome*, Stendhal donne la preuve de sa connaissance de l'œuvre (*OI*, vol. 2, p. 807).

191 Les *Promenades d'un touriste* (*VF*, p. 206) et *Le Rouge et le Noir* (*R*, vol. 1, p. 475) contiennent des allusions permettant d'avancer que Stendhal a assisté au *Comte Ory*.

192 Sa connaissance du style livresque de *Guillaume Tell* laisse supposer qu'il en entendit la musique (*VF*, pp. 123-125).

193 Il existe un quarantième opéra, *Ugo, re d'Italia*, œuvre inachevée et disparue que le King's Theater de Londres avait commandée à Rossini, en 1824.

que posent les distances, et il s'en contente sans peine. Sur les douze opéras rossiniens (treize avec *Ciro*) qu'il découvre en Italie, il en vit neuf (dix avec *Ciro*) à Milan, ville où il assiste aux créations du *Turco in Italia* et de *Bianca e Faliero*, seules premières de sa carrière de dilettante italien. À cette époque, sa connaissance du répertoire rossinien, tributaire d'une expérience imparfaite et limitée, semble plus rudimentaire qu'il ne le laisse entendre, ce que corrobore également le nombre d'inepties proférées six mois après son arrivée en France, dans l'article du *Paris Monthly Review* de janvier 1822. Durant les deux années qui s'écoulent et précèdent la publication de la *Vie de Rossini*, Stendhal a l'occasion de découvrir ou de revoir une douzaine d'opéras de Rossini¹⁹⁴, beaucoup plus régulièrement qu'à Milan, cette (re)découverte expliquant la maturation de ses jugements. De plus, c'est dans la capitale française qu'il va juger onze œuvres (douze avec *Matilde*) encore inconnues, parmi lesquelles cinq créations mondiales, sans cesser d'applaudir ses anciens succès. Par conséquent, il semble indéniable que c'est à Paris que Stendhal a entendu la majorité des opéras de Rossini.

CONCLUSIONS

Les années milanaises de Stendhal (1814-1821) correspondent à la découverte de l'œuvre de Gioachino Rossini. Malgré leur intérêt manifeste, les écrits de jeunesse (les récits de voyages et le début de la *Correspondance* à Adolphe de Mareste) n'excluent pas le plagiat, la transposition de données réelles, l'invention (rencontres imaginaires avec Rossini). Stendhal aime embellir son discours : il procède volontiers à une distorsion de la réalité afin de donner à son lecteur l'image d'une Italie en effervescence, image quelque peu mythique¹⁹⁵ par rapport à laquelle il se veut un témoin privilégié et unique. Dès lors, ses dires sur Rossini et sa musique doivent être envisagés avec une extrême prudence, d'autant plus que sa connaissance de l'opéra rossinien est loin d'être satisfaisante à cette époque. Lors de son arrivée à Paris, en 1821, Stendhal, confronté à une société mondaine et friande de polémiques, s'engage dans les querelles qui opposent depuis peu les *dilettanti* aux antirossinistes. Sa réflexion sur l'œuvre musicale se transforme ; elle est moins sensible qu'à Milan, plus intellectualisée. Tourné vers le journalisme, il publie divers articles sur Rossini dans quelques magazines anglais. Leur succès considérable le pousse à la rédaction de la *Vie de Rossini* (1823), œuvre hétéroclite qui marque la maturité de ses connaissances et de ses jugements sur l'œuvre et l'esthétique rossinienne. De 1824 à 1827, Stendhal rédige les chroniques du Théâtre-Italien dans le *Journal de Paris*, articles principalement centrés sur l'interprétation de l'opéra rossinien, qui ouvrent la voie à la critique musicale moderne. La modification du langage musical de Rossini (et de l'époque en général) à l'approche des années trente, une lassitude inéluctablement accumulée au fil des années, mais aussi la prise de conscience et l'importance accordée à son nouveau métier de romancier coïncident avec la fin de sa carrière de dilettante : Stendhal se détourne de la musique rossinienne et n'évoquera plus le compositeur que de manière sporadique dans ses ultimes écrits.

¹⁹⁴ Alexis Azevedo, *op. cit.*, pp. 201-232.

¹⁹⁵ Dominique Fernandez analyse judicieusement la coexistence chez Stendhal d'une Italie mythique avec une Italie quotidienne plus prosaïque. Voir « Préface », *Chroniques italiennes*. Nouvelle édition préfacée et annotée par Dominique Fernandez, Paris : Gallimard (Coll. "Folio", n° 392), 1973, pp. 7-18. Le lecteur souhaitant une étude plus approfondie consultera l'ouvrage de Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité, essai de mythologie romantique*, Paris : Corti, 1982.