

La question de la romance chez Rossini

Damien Colas Gallet

▶ **To cite this version:**

Damien Colas Gallet. La question de la romance chez Rossini. Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo, Jun 2017, Pesaro, Italie. pp.113-144. halshs-03782656

HAL Id: halshs-03782656
https://shs.hal.science/halshs-03782656

Submitted on 3 Oct 2022

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.

FONDAZIONE ROSSINI PESARO



SAGGI E FONTI

5

Collana diretta da Cesare Scarton

GIOACHINO ROSSINI
1868 - 2018
LA MUSICA E IL MONDO

a cura di

ILARIA NARICI, EMILIO SALA,
EMANUELE SENICI, BENJAMIN WALTON

FONDAZIONE ROSSINI PESARO 2018

ISBN 978-88-89947-66-1

COPYRIGHT © 2018 BY FONDAZIONE ROSSINI - PESARO

INDICE

Premessa p. V

Introduzione 1

LA MUSICA

Daniele Carnini
«Donami omai Rossini» 11

Marco Beghelli
Dall'"autoimprestito" alla "tinta": elogio di un «péché de jeunesse» 49

Fabrizio Della Seta
Preoccupazioni famigliari nella drammaturgia (seria) di Rossini 93

Damien Colas
La question de la romance chez Rossini 113

Matteo Giuggioli
Tempeste rossiniane: caratteristiche e significato 145

Davide Daolmi
A margine della «Petite messe»: il ruolo della filologia musicale fra indagine storica e prassi esecutiva 173

IL MONDO

Céline Frigau Manning
L'«énorme tête» du génie. Rossini au prisme de la phrénologie 193

Mary Ann Smart
32 cities in 300 days: Rossini's «Stabat mater» in 1842 213

Carlida Steffan
«Rossini tenait le piano»: contexts and practices of chamber vocal music for the salon 233

Emanuele Senici
Music and memory in Rossini's Italy: «Di tanti palpiti» as folk song 253

Emilio Sala
L'umorismo scapigliato e Rossini: «Il barbiere di Siviglia» di Costantino Dall'Argine (1868) 283

Ruben Vernazza
Nell'«académie musicale de chant» di Parigi. Rossini al Théâtre-Italien nei «feuilletons» di Delécluze (1832-1863) 311

Claudio Vellutini
Rossini's operas in Vienna and the politics of translation, 1816-1822 337

Axel Körner
Culture for a cosmopolitan empire: Rossini between Vienna and the lands of the Bohemian crown 357

Arnold Jacobshagen
Rossini and his German critics: a re-evaluation 381

José Manuel Izquierdo König
Rossini's reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources 413

Contributors 437

Indice dei nomi 443

Damien Colas

LA QUESTION DE LA ROMANCE CHEZ ROSSINI

« Una volta c'era un re » (*La Cenerentola*, 1817) et « Assisa a' piè d'un salice » (*Otello*, 1818) sont deux numéros où les personnages chantent « pour chanter » et non « pour parler », pour reprendre la formulation de Grétry[1]. Ce n'est pas un hasard si Rossini emploie, pour rendre sensible une telle différence, une forme musicale et poétique particulière, distincte la forme générique des arias en usage à son époque. Angelina et Desdemona racontent une ancienne histoire d'amour, dans une forme brève et strophique, sur un chant à caractère plaintif. De tels airs répondent très exactement à la définition de la romance, telle qu'elle fut donnée en France pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. L'étude présente a pour objet de reconstruire la généalogie de ces deux romances de Rossini à l'aide du corpus de versions dramatiques qui ont précédé *La Cenerentola* et *Otello*.

Daniel Heartz a retracé, dans son étude de 1982, l'origine de la mode de la romance dans le théâtre lyrique français et en a décrit les principales étapes[2]. Dans le sillage du *Devin du village* de Rousseau (1752), la

---

[1] André Grétry, *Mémoires, ou Essai sur la musique*, Paris, Grétry-Prault, 1789, p. 529, note (m) : « Quoique l'on chante souvent dans l'Opéra comique, l'on ne chante par [*recte :* pas] toujours. Il y a chanter pour parler, & chanter pour chanter ».

[2] Daniel Heartz, *The beginnings of the operatic romance : Rousseau, Sedaine, and Monsigny*, « Eighteenth-century studies », XV/2 (1982), pp. 149-178. Parmi les études qui ont paru depuis, voir David Charlton, *The "romance" and its cognates. Narrative, irony and "vraisemblance" in early opéra-comique*, in *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 43-92 ; Jacques Joly, *"Romance" popolare e melodramma colto. Da « Fanchon la vielleuse » a « Linda di Chamounix »*, in Id., *Dagli Elisi all'Inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 229-243 ; Patrick Taïeb, *Romance et mélomanie. Scènes d'opéra-comique sous la Révolution et l'Empire*, in *Die Opéra-comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, éd. par Herbert Schneider, Nicole Wild, Hildesheim, Georg Olms, 1997, pp. 93-119.

romance apparut à la cour et à l'Opéra de Paris, puis elle trouva dans l'opéra-comique un terrain propice à son développement à la fin des années 1750 avant que Grétry n'en propose un modèle paradigmatique avec la romance de Blondel, « Une fièvre brûlante », dans *Richard Cœur-de-lion* (1784)[3]. Progressivement la romance, devenue pièce obligée de l'opéra-comique, perdit contact avec sa lointaine origine espagnole et son association avec le style troubadour devint de moins en moins évidente[4]. Si elles divergent par leurs taxinomies, les principales définitions de la romance, transcrites ci-dessous, s'accordent très tôt sur les éléments caractéristiques du genre.

Paradis de Moncrif 1756

> Depuis que cette Romance a paru, on a donne ce titre a toutes les Chansons amoureuses qui ont une suite de couplets. La Romance cependant a un caractere qui la distingue : independamment de l'avanture qui en fait le sujet, il faut qu'il y ait une action interessante, & que le style en soit naïf. C'est ce qu'ont neglige plusieurs bons Auteurs ; ils ont ecrit leurs Chansons en style d'Ode, & c'est ôter a la Romance son merite principal. Celle-ci, malgre toute la fortune qu'elle a fait, a un tres-grand defaut dans l'action[5].

Grimm 1765

> Vieille historiette écrite en vers simples, faciles & naturels. La naïveté est le caractere principal de la *romance*. Ce poëme se chante ; & la musique françoise, lourde & niaise est, à ce me semble, très-propre à la *romance* ; la *romance* est divisée par stances[6].

Rousseau 1768

> Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par

---

[3] Nougaret fut le premier à faire remonter l'histoire de la romance dans l'opéra à Rousseau. Cf. Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne […] l'opéra-sérieux, l'opéra-bouffon et la comédie mêlée d'ariettes*, 2 vol., Paris, Cailleau, 1769, I, p. 85.

[4] *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville fut représenté devant la cour à Fontainebleau en dialecte languedocien (22 octobre 1754).

[5] Paradis de Moncrif, *Choix de chansons à commencer de celles du Comte de Champagne, roi de Navarre, jusque & compris celles de quelques Poëtes vivans*, Paris, 1755, p. 91. La romance mentionnée par Moncrif est « Les constantes amours d'Alix & d'Alexis », publiée par l'auteur quatre ans plus tôt. Cité par Heartz, *The beginnings of the operatic romance*, p. 153.

[6] *sv* « Romance », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, Neufchâtel, Faulche, 1751-1780, XIV, 1765, p. 343. L'article, non signé, a été attribué au baron Friedrich von Grimm sur la base des déclarations du philosophe au sujet de Moncrif. Voir Heartz, *The beginnings of the operatic romance*, p. 156, note 9.

couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affaiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la *Romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement[7].

Lacépède 1785

Si au contraire la chanson doit porter le nom touchant de Romance, ce nom si cher aux ames sensibles, & qui leur rappelle tant de pleurs & de charmes, que le Musicien lui donne un mouvement lent, une apparence naïve. Presque toujours la romance fut employée à raconter des événemens douloureux, à peindre des affections tristes ; que le musicien se pénètre d'une douce mélancolie avant de la composer ; qu'il n'y répande que peu de notes ; qu'il ne s'y serve que de sons très-rapprochés ; que la voix, en la chantant, puisse de temps en temps s'arrêter pour imiter la démarche incertaine du chagrin ; que l'on ne paroisse proférer qu'une complainte affectueuse : s'il y mêle des accompagnemens, qu'ils suivent la voix sans la troubler ; qu'ils n'attirent point l'attention ; qu'ils la laissent s'attacher toute entière à cette voix touchante dont l'expression peut être augmentée, mais ne doit jamais être voilée ; qu'il se souvienne que la romance remplissoit sa véritable destination, lorsque dans des temps plus simples que les nôtres, où l'innocence étoit plus pure, où l'amour étoit plus tendre, une beauté timide s'en servoit pour peindre ses affections secrètes, lorsque dans une des retraits antiques de la valeur & des vertus, veillant seule à la clarté d'une lampe confidente, où devançant l'aurore dans un vallon romantique, elle l'employait pour soupirer ses tendres amours, pour parler avec les fleurs de ses craintes amoureuses, pour entretenir d'une tendresse qu'elle n'avoit pas encore osé déclarer, les échos de ces lieux à demi sauvages, pour leur faire redire, en gémissant

[7] Jean-Jacques Rousseau, *sv* « Romance », in *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 427.

> amoureusement, le nom chéri du jeune héros que son cœur adoroit, & qui loin de sa patrie étoit allé dans les combats chercher la gloire & mériter son amante[8].

Thiébault 1813

> Telle est aujourd'hui la romance. Quant aux paroles, c'est un petit poème lyrique, renfermé en peu de couplets, presque exclusivement consacré à l'amour heureux ou malheureux, et destiné à rendre des impressions tendres ou mélancoliques, c'est-à-dire, à émouvoir par un récit touchant ou par la peinture d'une affection douloureuse on sentimentale ; quant à la musique, c'est le chant du sentiment, c'est-à-dire un chant naturel, simple, bien adapté au sens des paroles, à leur expression, et à la prosodie, dont la grâce fait le plus grand mérite, et qui, selon les paroles, doit, avec plus ou moins de véhémence, être triste, délicat, naïf, tendre ou mélancolique[9].

Ces propriétés distinctives sont le caractère narratif, une structure strophique, un style populaire évoquant le passé – ce qui implique simplicité, naïveté et une teinte poétique et musicale ancienne, même si la romance est une création du compositeur – et enfin une expression triste et touchante. À ces traits s'ajoutent deux caractéristiques musicales fréquemment rencontrées dans les romances du XVIII[e] siècle, à savoir l'alternance majeur/mineur, et l'emploi des rythmes de la gavotte et du branle de Poitou.

Dans la taxinomie de Thiébault (1813), la romance s'oppose à la chanson par sa tristesse, et à l'ariette par sa simplicité. Elle s'appréhende donc, dans les années 1810, autant par distinction que par définition intensive ou extensive :

On désigne parfois sous le nom de romances, comme on place dans les recueils de ce nom, des airs et des paroles qui ne sont que des chansons, ou même des chansonnettes ; mais c'est à tort : il n'y a de romances que les sujets et les chants que cette définition embrasse.

Si l'on vouloit cependant établir un parallèle entre la chanson et la romance, et même comprendre l'ariette dans les parallèles, on diroit :

Que la romance, toute d'expression, de grâce, d'abandon et de sentiment, doit être simple, tendre et mélancolique ;

---

[8] Étienne de Lacépède, *Poétique de la musique*, 2 vol., Paris, Didot le jeune, 1785, I, pp. 327-328.

[9] Paul Thiébault, *Du chant, et particulièrement de la romance*, Paris, Arthus Bertrand, 1813, pp. 43-44.

Que la chanson, familière et badine, doit être vive, légère et spirituelle ;

Et que l'ariette[10], qui est toute d'étude, d'amour-propre et d'ostentation, et pour laquelle les paroles ne sont qu'un canevas, doit être riche de mélodie et d'harmonie, et remarquable par une exécution supérieure. En effet, l'ariette, brillante, hardie, est la nymphe des cours, et requiert un grand théâtre ; tandis que la chanson, qui remplace le sublime des idées par l'agrément et la finesse, convient aux réunions intimes, de même que la romance, vierge foible et modeste, charme jusqu'à la solitude.

On peut ajouter, pour l'ariette, que, fière de ses éclats, elle peut forcer le suffrage du grand monde, et, semblable à une coquette habile, se faire applaudir, alors même qu'on ne lui doit aucun plaisir ; mais que, hors d'un concert ou d'un spectacle, elle est importune et déplacée, et qu'elle ne convient donc qu'à des chanteurs de profession.

On peut ajouter, pour la chanson, qui distrait et amuse, qu'elle est l'égide contre l'ennui, l'arme contre le ridicule, et la consolation dans les chagrins.

On peut enfin ajouter, pour la romance, que si parfois elle quitte l'homme dans le tourbillon et l'abandonne à ses rivales, elle l'attend dans les souffrances et dans les peines pour le charmer et le consoler, et que, comme pour être goûtée, elle ne demande qu'une âme, elle convient à tous les rangs et dans toutes les situations. En effet, c'est toujours une amie qui, pour peu que tous soyons susceptibles de l'apprécier, nous secourt à proportion que nous avons besoin d'être secourus, et qui, suivant la disposition de l'âme, est inépuisable en consolations[11].

Il est à noter que la « romance » qui fit fureur dans l'opéra italien à partir de Donizetti ne répond qu'en partie à la définition française héritée du XVIII[e] siècle. Dans *L'elisir d'amore*, « Una furtiva lagrima » n'a pas de caractère narratif et décrit l'état affectif présent d'Adina – ou tout du moins ce que Nemorino aimerait qu'il fût – mais on y relève et la simplicité, et l'expression touchante et l'alternance mineur/majeur[12]. « Della crudele Isotta » correspond davantage à une romance d'opéra-comique, en particulier par son emplacement en début d'action, mais

[10] Le terme d'« ariette » constitue un faux-ami entre français et italien au XVIII[e] siècle. C'est par ce terme que les Français désignaient les airs virtuoses et spectaculaires à l'italienne, comme « L'espoir renaît dans mon âme » d'*Orphée et Eurydice* de Gluck (1774). Voir Andrea Fabiano et Michel Noiray, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013, pp. 14-17.

[11] Thiébault, *Du chant*, pp. 44-46, note 1.

[12] La *romanza*, au sens italien, désigne une forme brève, assimilable à un *cantabile*, non suivie d'une cabalette. Elle peut aussi renvoyer à une forme originairement appartenant au répertoire de la musique de chambre, accompagnée au piano, et intégrée à l'opéra. Pour éviter tout risque de confusion entre ces différentes acceptions, le terme de « romance » est ici employé strictement dans les définitions françaises énumérées ci-avant.

cette aria est dépourvue de toute tristesse et a par conséquent le caractère d'une « chanson »[13].

La romance de *Cenerentola* : de la simplicité à la noble simplicité

Stendhal n'aimait pas *La Cenerentola* en raison de sa musique, qu'il trouvait « déplaisante ». D'un côté le chant de Cenerentola « Una volta, c'era un re » lui semblait « touchant, mais touchant comme le drame, touchant par un malheur vulgaire », de l'autre la réponse sarcastique des deux sœurs « Una volta, e due, e tre ! » était pour lui « parfaitement trivial[e] ». En l'entendant, l'auteur se croyait « dans une arrière-boutique de la rue Saint-Denis » et s'offusquait du « degré de vulgarité trop élevé » que cette image en musique lançait à son imagination[14].

La position de Stendhal est paradoxale. La réplique de Cenerentola et la réponse des deux sœurs empruntant la même mélodie, comment peut-elle être touchante la première fois, vulgaire ou triviale la seconde ? Les interprètes de Clorinda et Tisbe à Trieste, où l'auteur dit avoir assisté à une représentation de l'opéra[15], employaient-elles un jeu de scène lourd ou déplacé à ce moment précis ? déformaient-elles leur voix, chargeaient-elles leurs mouvements, ricanaient-elles[16] ? L'hypothèse n'est pas à exclure, et le romancier adresse ici un avertissement contre un travers gênant d'interprétation toujours valable aujourd'hui, puisque nombre de metteurs en scène et de chanteurs d'opéra n'hésitent pas à aller conquérir l'assentiment du public sur le terrain de l'exagération et de la caricature. Mais lorsque Stendhal avoue que l'impression déplaisante « ne disparaît jamais tout-à-fait, revient sou-

---

[13] Cette différence d'acceptation du terme de romance tient vraisemblablement à ce que le modèle de Donizetti est la romance/*romanza* de salon. Voir Guido Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, [1948], en particulier le catalogue des « melodie ad una voce », pp. 200-212.

[14] Stendhal [Henri Beyle], *Vie de Rossini ornée des portraits de Rossini et de Mozart*, 2 vol., Paris, Boulland, 1824 [mais 1823], II, pp. 310-311.

[15] Richard Coe conteste ce point, en soulignant que Stendhal ne visita Triest qu'en 1830. Stendhal, *Life of Rossini*, traduction anglaise de Richard N. Coe, New York, 1970. L'opinion de Stendhal sur *La Cenerentola* est discutée par Melina Esse dans *Rossini's noisy bodies*, « Cambridge opera journal », XXI/1 (2009), pp. 27-64, en particulier « Stendhal's nausea », pp. 39-40.

[16] C'est ce que semble suggérer la suite du texte de Stendhal : « je désire de tout mon cœur que l'on soit heureux dans toutes les arrière-boutiques de France, mais je ne puis faire ma société des gens qui les habitent ; je déplairais encore plus qu'on ne me déplairait ».

vent avec une nouvelle force », parle-t-il encore des deux sœurs ? La réplique « e due, e tre ! » n'apparaît qu'une seule fois dans l'opéra, alors que le refrain fredonné par Cenerentola est entendu à plusieurs reprises.

Si ce n'est la mélodie elle-même, « touchante », serait-ce alors la répétition de la rengaine, utilisée dans l'opéra de façon cyclique, qui fleurerait les petites échoppes des quartiers populaires de Paris ? Aucune des recensions de presse, publiées par Jean Mongrédien, n'identifie cette mélodie avec une chanson préexistante lors de la création de l'ouvrage au Théâtre-Italien, le 8 juin 1822[17]. Cette absence de références sème le doute : dans la mesure où l'identification des timbres était l'un des passe-temps favoris des critiques, il est peu probable que cette mélodie centrale de l'opéra ait été connue auparavant. Faute d'arguments et de preuves contraires, on peut donc retenir que la mélodie « Una volta, c'era un re » est originale : comme « Une fièvre brûlante » de *Richard Cœur-de-Lion*, il s'agit d'une mélodie populaire contrefaite[18].

Sur un point en tout cas, l'opinion de Stendhal est claire : « Una volta, c'era un re » occupe une fonction centrale dans l'opéra, plus encore que toutes les autres pièces célèbres qui le composent. Cette mélodie est une romance : Cenerentola chante une histoire d'amour et, si la fin de la chanson est heureuse, l'émotion dominante reste la tristesse. Par sa simplicité, la romance s'oppose d'un côté au *rondò* final « Nacqui all'affanno », de l'autre au chant de Clorinda et Tisbe. Cette trouvaille est certes l'œuvre de Ferretti et de Rossini, mais elle repose sur des outils musico-dramatiques mis en place par étapes au cours des dramatisations successives du conte de Cendrillon.

Une première caractéristique de la romance est l'opposition, dans la simultanéité, entre le chant des deux sœurs et celui de Cendrillon, puisque elle est insérée dans un trio. L'opposition des personnages est donnée par Perrault au début du conte :

> Elle [Cendrillon] couchoit tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paillasse, pendant que ses sœurs étoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyoient depuis les pieds jusqu'à la tête. […]

---

[17] Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris. Chronologie et documents*, 8 vol., Lyon, Symétrie, 2008.

[18] Voir à ce sujet Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue "romantique". De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, en particulier « Pourquoi la romance de Blondel fut jugée "romantique" », pp. 140-152.

Lorsqu'elle avoit fait son ouvrage, elle s'alloit mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisoit qu'on l'appeloit communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'étoit pas si malhonnête que son aînée, l'appeloit Cendrillon. Cependant Cendrillon, avec ses méchans habits, ne laissoit pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues très-magnifiquement.

L'image de Cendrillon « au coin de la cheminée », devenue première dans l'imaginaire collectif, n'apparaît qu'en second dans le récit. En choisissant l'un ou l'autre tableau pour commencer leur pièce, les dramaturges avaient le moyen de mettre en relief l'une ou l'autre de deux qualités proches, toutefois distinctes, de la personnalité de Cendrillon. Dans une présentation simultanée, c'est l'opposition de la simplicité et du naturel de Cendrillon à l'artifice et à la vanité des belles-sœurs qui l'emporte. Dans la présentation canonique de Cendrillon seule près de l'âtre, c'est la solitude du personnage.



fig. 1 : illustration du conte de Perrault (lithographie française, première moitié du XIX[e] siècle), mettant en évidence, en un chronotope unique, les deux présentations successives de Cendrillon

À l'évidence, ce second tableau, qui se prêtait de façon idéale à la gravure et à l'illustration, offrait aux dramaturges du XVIII[e] siècle une matière difficile à traiter. Anseaume (1759) l'évite et présente Cendrillon certes seule en scène, au lever de rideau, mais en proie à un

rêve éveillé, ou du moins ce qui lui semble en être un[19]. Ni cendre ni cheminée, mais déjà l'image mentale de la splendeur de la cour et du prince charmant à ses genoux[20]. Même si *Cendrillon, ou L'école des mères* de Desfontaines (1800) n'est pas une dramatisation directe du conte, mais une pièce dérivée, on y retrouve l'image de Cendrillon seule, « appuyée tristement sur un râteau », en train de se plaindre de l'absence de sa mère et de ne pas se sentir aimée[21]. Il faut attendre 1810 et la déferlante de pièces sur le sujet à Paris comme en province pour voir sur scène Cendrillon près de l'âtre, à la fois dans la pantomime de Blache, *Cendrillon, ou La pantoufle verte*, et dans le vaudeville de Désaugiers et Gentil, *La petite Cendrillon, ou La chatte merveilleuse*[22]. Mais dans deux autres pièces de la même année, *Cendrillon* d'Étienne et *Sophie, ou La nouvelle Cendrillon* de Rougemont et Perin, l'action commence avec l'autre tableau, celui de Cendrillon en présence des deux belles-sœurs[23]. On y trouve déjà en place la séquence de présentation des personnages qui sera reprise par Fiorini et Ferretti : d'abord les deux chipies devant leur miroir (élément provenant de Perrault, et symbolisant la vanité), puis Cendrillon chantant *a parte*.

Aussi bien l'opéra-comique d'Isouard, sur le livret d'Étienne, que le vaudeville de Désaugiers et Gentil utilisent pour caractériser Cendrillon la mélodie de *Compère Guilleri*. Il s'agit là d'une ancienne chanson populaire, fréquemment utilisée comme timbre par les parodistes et vaudevillistes, comme en témoigne sa mention dans *La clé du caveau*[24]. Elle est simple, de caractère gai et insouciant, et pourquoi pas un brin espiègle.

---

[19] Cette idée sera reprise par Étienne en 1810 à la scène II, 1 (chœur aérien « Ô doux sommeil ! sur l'innocence »).

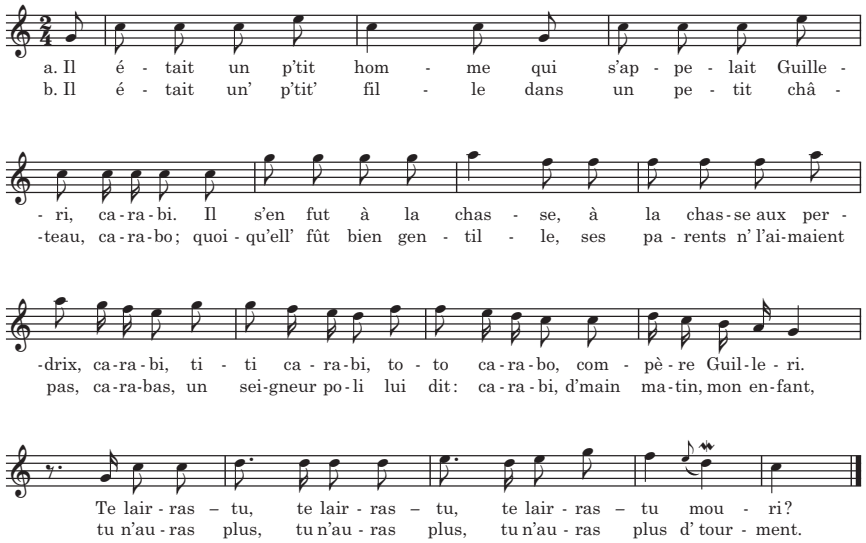
[20] Louis Anseaume, *Cendrillon*, Paris, N. B. Duchesne, 1759, scène 1, p. 3. Pour les dramatisations du conte antérieures au livret de Ferretti, voir Marco Mauceri, *Da « Cendrillon » a « Cenerentola »*, in *La Cenerentola*, éd. par Id., Pesaro, Fondazione Rossini, 1999 (« I libretti di Rossini », 6), pp. I-XLVIII.

[21] François Guillaume Desfontaines, *Cendrillon, ou L'école des mères*, Paris, Barba, an X (1802), acte I, scène 1, p. 3.

[22] Jean-Baptiste Blache, *Cendrillon, ou La pantoufle verte*, Lyon, Théâtre des Célestins, 1810, scène 1, p. 3. Marc-Antoine Désaugiers et Michel-Joseph Gentil de Chavagnac, *La petite Cendrillon, ou La chatte merveilleuse*, Paris, Barba, 1810, scène 1, p. 3.

[23] Charles-Guillaume Étienne, *Cendrillon*, Paris, Vente, 1810, acte I, scène 1, pp. 3-4 ; Michel-Nicolas Balisson de Rougemont et René Perin, *Sophie, ou La nouvelle Cendrillon*, Paris, Masson, 1810, acte I, scènes 2 et 3, pp. 3-7.

[24] *La clé du caveau*, n° 561.



ex. 1 : *La clé du caveau*, timbre n° 561, « Compère Guilleri », utilisé tel quel dans l'opéra-comique d'Étienne, 1810 (a), et parodié dans le vaudeville de Désaugiers et Gentil, 1810 (b)

Isouard a l'idée ingénieuse, dans le quatuor initial de l'opéra-comique, d'insérer cette chanson telle quelle, avec ses paroles originales, sans solution de continuité et sans changer de mètre ni de tempo (ex. 1a), à l'intérieur d'une pièce à caractère concertant et de style savant, conforme au portrait des deux sœurs, la juxtaposition des deux styles contrastants produisant un effet de rupture frappant. La pièce de Désaugiers et Gentil utilise une parodie du même timbre avec un texte qui raconte l'histoire même de Cendrillon, procédé courant dans le genre du vaudeville (ex. 1b), qui ressortit moins à la mise en abyme qu'à un résumé de la pièce à venir adressé au public[25] :

[25] Dans la parodie du *Prologue d'Arlequin Cendrillon* (Théâtre de la salle des jeux gymniques, Porte Saint-Martin, 6 janvier 1811), Ourry présente au lever du rideau Arlequin « seul, au coin du feu », chantant une parodie dérivée de celle de Désaugiers et Gentil. La chatte est ici remplacée par un chien. MAURICE OURRY, *Prologue d'Arlequin Cendrillon*, Paris, Barba, 1811, p. 3. Semblable fonction de résumé se trouve dans la romance « La reine Iseult, aux blanches mains » du *Philtre* de Scribe et Auber (1831).

Étienne 1810	**Désaugiers et Gentil 1810**
Compère Guilleri (original)	*Compère Guilleri* (parodie)
Il était un p'tit homme Qui s'appelait Guilleri, Carabi. Il s'en fut à la chasse À la chasse aux perdrix, Carabi, Titi carabi, Toto carabo, Compère Guilleri. Te lairras-tu [26], Te lairras-tu, Te lairras-tu mouri ?	Il était un' p'tit' fille Dans un petit château, Carabo ; Quoiqu'elle fût bien gentille Ses parents n' l'aimaient pas, Carabas, Un seigneur poli Lui dit : carabi, D'main matin, mon enfant, Tu n'auras plus, Tu n'auras plus, Tu n'auras plus d' tourment.

On notera que, dans ce tableau d'ouverture, Cendrillon semble sereine dans l'opéra-comique comme dans le vaudeville. Aucune tristesse n'est en effet exprimée par l'interprète ni ressentie par le public : le propre de la chanson populaire est d'être répétée souvent, sans qu'on prête vraiment attention au texte. Ce qui compte ici est l'expression de son ingénuité, d'autant plus touchante qu'elle contraste avec la volubilité des deux péronnelles. La distribution de l'opéra-comique d'Isouard ne laisse guère de doute à ce sujet, puisque les deux chanteuses célèbres de l'Opéra-Comique, Mesdames Duret et Regnault, furent les destinatrices des rôles de Clorinde et de Tisbé, alors que celui de Cendrillon fut confié à une chanteuse alors inconnue, Alexandrine Saint-Aubin, tout juste âgée de 17 ans. Si les rôles des deux sœurs aînées reviennent à des chanteuses de premier rang, c'est qu'ils sont remplis d'airs à vocalises, comme par exemple le boléro de Clorinde, « Jeunes beautés » (finale II), moyen par lequel le musicien dépeignit en musique l'artificialité et la vanité de ces personnages. Pour rendre la simplicité et la naïveté de Cendrillon, il fallait au contraire une voix fraîche, si possible peu connue du public, peut-être même peu expérimentée, ce qui rend ce choix de distribution parfaitement compréhensible. Le librettiste

[26] Forme ancienne de la conjugaison du futur « tu te lai*sse*ras ». Voir le *Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm>) *ad vocem* « laisser ».

apprécia le talent de Saint-Aubin, « à la simplicité de laquelle elle joignait des grâces touchantes »[27].

Dans le conte de Perrault, la simplicité de Cendrillon reste un thème accessoire, l'essentiel de l'exposition reposant sur celui de l'injustice. Si l'opposition entre la simplicité – ou le naturel, les deux termes ayant ici le même sens – de Cendrillon et l'artificialité des aînées revêt une telle importance dans ces pièces, c'est que, outre qu'elle se prête bien à la mise en musique, elle fait écho à l'une des grandes préoccupations de la culture française de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Paul van Tieghem s'est attaché à décrire, dans ses travaux de critique littéraire, l'émergence d'une contre-culture en France à partir du milieu du XVIII^e^ siècle, qu'il qualifie de réaction contre l'artificialité de l'art de cour et le tarissement de sa créativité, contre-culture à laquelle se rattachent aussi bien l'engouement pour Shakespeare et pour les poésies d'Ossian que le « cri sauvage » de Diderot – tous éléments qui deviendront le socle de l'expression romantique au siècle suivant, basculant du statut de contre-culture à celui de culture dominante[28]. L'apologie de la simplicité de l'école napolitaine, et les débats que ce thème provoquèrent lors de la Querelle de Bouffons, peut également être considérée comme un cas particulier de cette même contre-culture.

Cendrillon n'en exprime pas moins sa tristesse et sa solitude, mais la scène prévue à cet effet est située après l'exposition de la comédie, si bien que la caractérisation complète de Cendrillon a lieu en deux temps, tout d'abord avec une chanson légère, en compagnie des deux sœurs, puis avec un air triste[29]. Dans le vaudeville de Désaugiers et Gentil, l'air « Et moi, qui simple et bonne » a lieu à la scène I, 5, lorsque Cendrillon se retrouve seule après le départ de ses deux belles-sœurs qui vont danser toute la nuit. Cette complainte, parodie de l'air « Ça n' dur'ra pas toujours », n° 69 de *La clé du caveau* (encore appelé « Chantons *lætamini* »), est en deux mètres successifs, d'abord C puis 3/4[30].

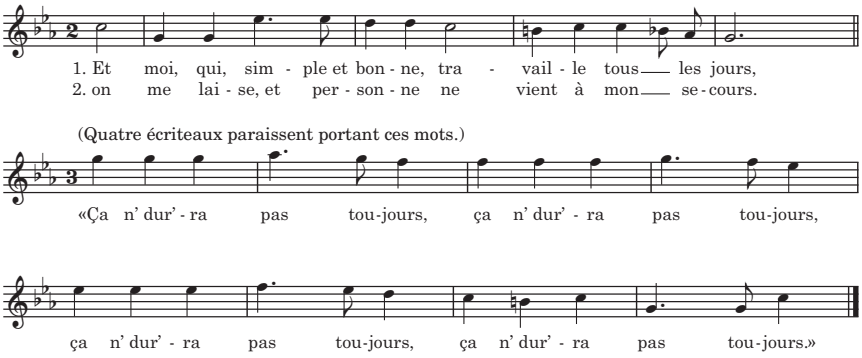
---

[27] Étienne, *Détails historiques sur « Cendrillon »*, in *Collection de pièces de théâtre*, Paris, Tenré, 1830, p. 97.

[28] Paul van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, Rieder, 1917 ; Id., *La découverte de Shakespeare sur le continent*, Paris, SFELT, 1947.

[29] Il va de soi que, lorsque la scène réunissant Cendrillon avec les deux aînées n'est pas utilisée, le portrait de Cendrillon se réduit alors à l'expression de la tristesse et de la solitude dès le lever de rideau (Anseaume, scène I, 1 ; Blache, scène I, 1, où Cendrillon « semble gémir sur son triste sort »).

[30] Grétry observa dans la seconde section de cet air le même rythme que le chœur des furies « Quel est l'audacieux » de l'*Orphée* de Gluck (*Mémoires*, II, p. 76). Il n'est pas certain que Gluck se soit inspiré de ce timbre pour le chœur « Chi mai dell'Ere-



ex. 2 : *La clé du caveau*, timbre n° 69, « Chantons *lætamini* » (encore appelé « Ça n' dur'ra pas toujours »), utilisé parodié pour la romance de Cendrillon dans le vaudeville de Désaugiers et Gentil, 1810

Dans l'opéra-comique d'Isouard, c'est pour se présenter au prince, accompagné du sage Alidor, que Cendrillon chante « Je suis modeste et soumise ». Le livret et la partition indiquent qu'il s'agit d'une « romance » : même si l'air ne consiste pas à strictement parler en un récit d'une petite histoire passée, mais en un bref autoportrait, son caractère plaintif et simple s'accorde avec la conception de la romance dans l'opéra-comique du XVIII[e] siècle.

Paolo Fabbri s'est attaché à décrire quelle empreinte le livret de Fiorini (1814)[31] a laissé sur le livret de Ferretti mis en musique par Rossini[32]. Or on reconnaît dans le *dramma semi-serio* de Fiorini, outre les noms des personnages de l'opéra-comique d'Étienne, simplement italianisés, quelques-uns des éléments de caractérisation fondamentaux, aussi bien des personnages que de l'action, mis en place dans ce livret. Comme chez Étienne, Agatina fait l'objet d'une présentation

---

bo » de la version originale viennoise (1762), puisque le rythme correspond au *quinario sdrucciolo*. Voir DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 47.

[31] FRANCESCO FIORINI, *Agatina, o La virtù premiata*, Milano, Giacomo Pirola, 1814.
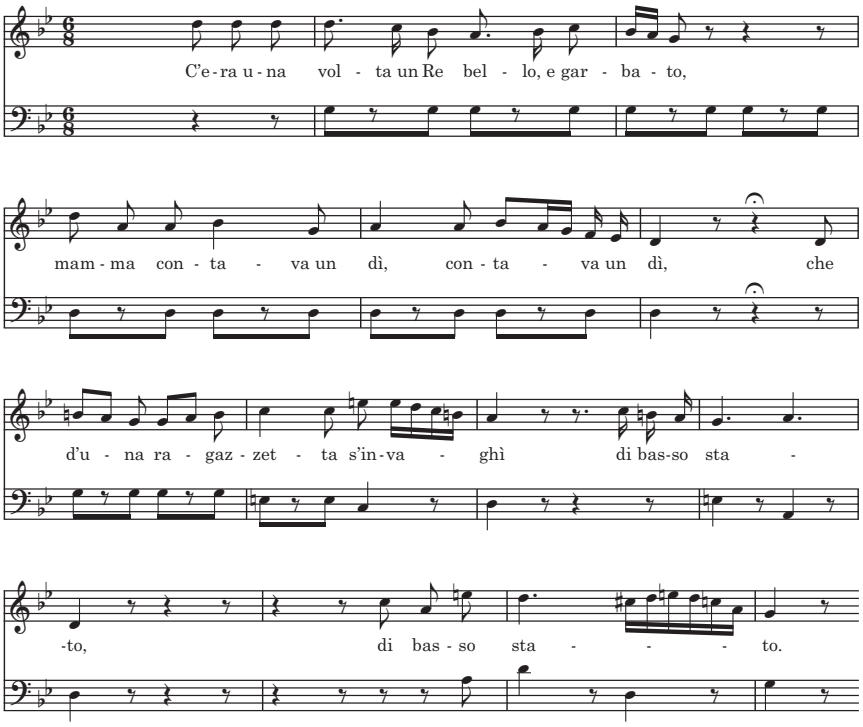
[32] PAOLO FABBRI, *Da Agatina ad Angelina: «Cendrillon» tra Pavesi e Rossini*, «Studien zur Musikwissenschaft», XLIX (2002), pp. 107-114. Sur la question de l'opéra-féerie dans le contexte culturel italien, voir MANUELA JAHRMÄRKER, *Die Geschichte einer Verweigerung : Italien und die Märchenopern*, in *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen*, éd. par Matthias Hermann, Vitus Froesch, Dresden, Sandstein, 2007, pp. 7-21.

double. Elle apparaît tout d'abord, à la scène I, 1, en compagnie de ses *sorellastre* et son solo contraste avec le caquet des aînées. On reconnaît, dans « C'era una volta un Re bello », une habile transposition de *Compère Guilleri*. On y reconnaît la structure narrative du conte, la formule rituelle « il était une fois », mais aussi, comme dans la parodie de Désaugiers et Gentil, le résumé de l'histoire à venir d'Agatina. Comme précédemment chez Étienne et Désaugiers-Gentil, l'agacement des deux aînées montre que Cendrillon-Agatina fredonne cette rengaine à longueur de journée, vraisemblablement pour combler sa solitude, ou tout simplement pour accompagner ses tâches ménagères. La séquence des événements de l'acte I de Fiorini suit fidèlement celle d'Étienne et l'on retrouve ainsi, en I, 5, une romance pour Agatina, se présentant au prince et à Alidoro, avec « Mal vestita a tutti ascosa ».

Là où Pavesi, dans sa mise en musique du livret de Fiorini, innove de façon significative par rapport aux œuvres précédentes, c'est dans le traitement musical du premier solo d'Agatina. « C'era una volta un Re bello » ne conserve, du registre de la chanson populaire traditionnellement choisie pour cette scène, que le rythme de sicilienne en 6/8, la forme strophique et l'alternance mineur/majeur. La gaieté et l'insouciance ont en revanche disparu : l'air est ancré dans la tonalité de *sol* mineur et est traversé d'une expression de tristesse que parviennent à peine à dissiper les épisodes majeurs, qui évoquent l'*innamoramento* du roi, le mariage et finalement la consomption de la flamme. (On notera au passage que cette dernière image est astucieuse, puisqu'elle superpose la métaphore amoureuse et l'image de Cendrillon au foyer).

Fiorini 1810	
C'era una volta un Re bello, e garbato, mamma contava un dì,	*sol* mineur
che d'una ragazzetta s'invaghì di basso stato.	— majeur
Perché avea buono il cor, quella meschina tanto l'innamorò	— mineur
che il Re giurolle amor, se la sposò, la fe' Regina.	— majeur
Le grazie, e la beltà, diceva mamma, prive della virtù, vagliono poco ;	— mineur
passano in un balen, come la fiamma, com'arde il foco.	— majeur

Avec Pavesi, le solo initial d'Agatina-Cendrillon devient, pour la première fois, pleinement une romance, du même registre affectif que « Mal vestita ». La légèreté, l'insouciance, qui constituent le premier volet de la caractérisation de la protagoniste, disparaissent, et il ne subsiste que l'expression triste.



ex. 3 : Romance d'Agatina dans le *dramma semi-serio* de Fiorini, mis en musique par Pavesi (1814)

À ce stade, on voit bien en quoi Ferretti et Rossini prolongent la démarche de Fiorini et Pavesi dans leur adaptation des sources françaises. Le texte « Una volta c'era un re » est clairement dérivé de « C'era una volta un Re bello », à son tour une transposition de *Compère Guilleri*, à ceci près que le caractère naïf et insouciant en est éliminé. Dans sa mise en musique, Rossini a gardé la mesure à 6/8 et l'ancrage dans une tonalité mineure (*ré*), qui confère une expression triste, sans excès de pathos. L'alternance entre les modes mineur et majeur est également

présente, mais de façon plus élaborée, puisque les deux épisodes majeurs sont en *fa* puis en *si*♭, évoluant vers la sixte napolitaine *mi*♭.

Cet air est intitulé « canzone » chez Rossini mais il s'agit bel et bien d'une « romance », d'autant plus que la scène traditionnellement dévolue à ce type d'air, dans les versions précédentes de Cendrillon en musique, est supprimée dans le livret de Ferretti. Tout comme Fiorini et Pavesi, Ferretti et Rossini ont restreint la caractérisation de la protagoniste à la seule expression de la complainte, en ne s'attachant pas à l'aspect naïf et insouciant. Mais, en supprimant le deuxième air traditionnellement dévolu à l'héroïne, Rossini a déplacé la position de la romance pour la situer dès le début de l'opéra.

L'effet de cette apparente simplification de la trame est en réalité puissant sur le plan de la dramaturgie. Comme dans toutes les pièces commençant par la présentation simultanée des trois sœurs, l'air de Cendrillon s'oppose, par sa simplicité et son caractère populaire, à l'artificialité des aînées. Mais au lieu d'être une simplicité triviale ou vulgaire, la noble simplicité de la romance « Una volta c'era un re » prépare également l'auditeur à une autre opposition, celle qui se manifestera lors du *rondò* final du personnage.

La lecture des philologues du XIX^e^ siècle apporte sur cette dernière opposition des informations intéressantes. Le conte de Cendrillon prend racine dans des récits mythiques anciens liés au thème du mariage et n'a cessé d'y être associé. De fait, la première version dramatique, *La pantoufle, ou Cendrillon dépaysée* de Marignier fut donnée en 1730 à l'occasion du mariage de Gabriel-Vincent Thévenard, basse taille à l'Opéra[33], tout comme la vogue pour ce thème en 1810 peut être mise en relation avec le mariage de Napoléon I^er^ avec Marie-Louise d'Autriche (1^er^ avril 1810). Lefèvre, s'appuyant sur le commentaire de l'indianiste Gubernatis, voyait dans le conte de Cendrillon le récit du mariage de l'Aurore et du Soleil. La qualité première de la jeune sœur est « qu'elle ne déploie sa beauté que devant les yeux de son mari »[34],

[33] MARIGNIER, *La pantoufle, ou Cendrillon dépaysée*, opéra-comique en un acte et en prose. Voir ISABELLE DEGAUQUE, *Des contes des mille et une nuits à la 'Pantoufle' de Marignier (1730). Un exemple de l'influence de l'Orient sur le théâtre du XVIII^e^ siècle*, « Féeries. Études sur le conte merveilleux », IV (2007), consulté en ligne le 18 février 2018 à <http://journals.openedition.org/feeries/>.

[34] ANDRÉ LEFÈVRE, *La mythologie dans les contes de Perrault*, in *Les contes de Perrault*, Paris, Alphonse Lemerre, 1875, p. LXXIII. Lefèvre se réfère ici à ANGELO DE GUBERNATIS, *Zoological mythology, or The legends of animals*, 2 vol., London, Trübner,

de même que c'est le Soleil qui révèle la splendeur de l'Aurore, jusque là enfouie dans l'obscurité. Le thème de la pantoufle, c'est-à-dire de l'empreinte d'un pied minuscule qui a disparu, dérive de l'épithète védique de l'Aurore, अपद् (*apād*), qui signifie autant « mesure du pied » que « sans pied », car l'Aurore apparaît à l'Orient sur un chariot, ne laissant aucune trace[35].



fig. 2 : illustration du conte de Perrault (lithographie française, première moitié du XIX^{e} siècle) : la beauté de Cendrillon, jusqu'alors inconnue, est dévoilée publiquement lorsqu'elle est chaussée

En conséquence, même si la bonté est la qualité première mise en avant dans l'opéra de Pavesi, comme l'indique le prénom Agatina choisi pour la protagoniste, et en apparence aussi dans l'opéra de Ros-

---

1875, II, pp. 4-5 : « The aurora, as the Vedic hymn sings, shines only at the sight of her husband […]. Thus Cinderella, or she who has a dress of the colour of ashes, or of a grey or dark colour, like the sky of night […], appears exceedingly beautiful only when she finds herself in the prince's ball-room, or in church, in candlelight, and near the prince : the aurora is beautiful only when the sun is near ».

[35] GUBERNATIS, *Zoological mythology*, I, p. 31. Si le conte de la pantoufle a été transmis à la littérature occidentale par Strabon et Élien, transformé en l'histoire de Rhodope et du pharaon Psammétique, la controverse sur la question de la « pantoufle de verre », devenue « de vair » ou « verte » par hypercorrection de la part d'auteurs qui n'envisageaient pas la possibilité d'une pantoufle de verre, montre que le sens originel de ce « mythe lumineux » (LEFÈVRE, *La mythologie*, p. LXXV) avait bien été maintenu jusqu'à Perrault mais était devenu complètement incompréhensible.

sini, comme l'indique le sous-titre, c'est bien la « bonne grâce » qui constitue le trait distinctif premier de l'héroïne. La « moralité » du conte de Perrault ne laisse pas de doute sur ce point, établissant une hiérarchie ascendante allant de la femme « bien coiffée », à savoir l'ornement et l'artifice des deux aînées, la beauté naturelle de Cendrillon, présente mais cachée sous ses haillons, puis la « bonne grâce », que la marraine lui confère à force d'instruction. Les deux pôles opposés de la romance initiale et du *rondò* final correspondent, plus encore qu'à un changement de statut social, à ces deux visages de la beauté : la beauté naturelle, cachée, puis sa révélation publique dans la splendeur, en présence de son futur mari. C'est donc par des moyens strictement musicaux, et de surcroît vocaux et non instrumentaux, conformément à la tradition italienne, que Rossini agence dans son œuvre une opposition similaire à celle, caractéristique de l'opéra romantique, entre monde réel et monde féerique[36].

La romance de Desdémone : fortune tardive de la chanson du saule

À en croire Thiébaut de Berneaud, la romance du saule, publiée à titre posthume en 1781 dans le recueil des *Consolations*, fut la dernière composition musicale de Jean-Jacques Rousseau[37] :

> Nous quittons l'île des Peupliers. Non loin de là, à l'extrémité d'une pointe de terre qui s'avance à l'ouest dans le lac, est un saule chargé de branches et d'années, célèbre sous le nom du Saule de la Romance, depuis que ROUSSEAU grava sur son écorce les plaintes amoureuses de la tendre ISAURE. On se rappelle toujours avec un nouveau plaisir cette romance, dont la musique délicieuse peut être regardée comme le chant du cygne, puisqu'elle fut la dernière que composa l'auteur du *Devin du Village* : il lui a imprimé le caractère

[36] Les rêves éveillés de Cendrillon chez Anseaume (1759) et Étienne (1810) présentaient une solution différente au même problème dramaturgique. Sur la définition hoffmannienne de l'opéra romantique, et en particulier sur l'importance de la nouvelle *Der Dichter und der Komponist* (1813) dans l'identification du critère de coexistence de deux mondes distincts, voir Benjamin Walton, *Romantic opera*, in *A companion to European Romanticism*, éd. par Michael Ferber, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 522-537. Dans son étude sur les *Märchenoper*, Manuela Jahrmärker applique le même critère à la caractérisation de ce dernier genre : voir Jahrmärker, *Die Geschichte einer Verweigerung*, pp. 7-21.

[37] Jean-Jacques Rousseau, *Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos*, Paris, Roullede de la Chevardière, 1781, p. 125

antique des ballades et cette teinte vaporeuse qui s'allient si bien avec l'excessive mélancolie du sujet[38].

Arthur Pougin, dans ses articles sur « Jean-Jacques Rousseau musicien » publiés dans *Le ménestrel* en 1900, cite cet extrait et ajoute qu'il existe quatre romances du saule, à savoir celles de Grétry, de Rousseau, de Rossini et de Verdi, et que les réunir dans une seule et même publication serait « digne d'exciter l'intérêt »[39]. Cette liste n'est en réalité pas complète et l'histoire de la romance du saule mérite d'être retracée depuis Shakespeare : elle suit en effet un parcours propre, qui n'a pas toujours été celui de la pièce de Shakespeare[40].

Si la musique tient un rôle de premier plan dans le théâtre de Shakespeare, c'est en premier lieu en raison des représentations théâtrales, bals et fêtes, insérés comme divertissements à l'intérieur de la pièce. Les personnages d'Ophélie et de Desdémone constituent des cas singuliers : ce sont les deux seules héroïnes qui s'expriment par le chant en des scènes cruciales intégrées au drame, et non ajoutées en qualité de hors-d'œuvre[41].

Chantal Schütz attire l'attention sur le fait, très surprenant pour le spectateur contemporain, que la scène de la romance du saule (IV, 3) ne cessa d'être abrégée au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, au point de disparaître complètement dans certaines représentations[42]. Ces modifications apparurent tôt dans l'histoire du texte, comme le montrent les différences substantielles entre le folio (1623) et le quarto (1622)[43]. Les raisons de cette mutilation d'une scène aujourd'hui considérée comme essentielle font l'objet de controverses. Pour Denise A. Walen, les voix des garçons qui jouaient les rôles de Desdémone et d'Émilie n'auraient pas tenu. Si l'on tient compte du fait que

---

[38] Arsenne Thiébaut de Berneaud, *Voyage à Ermenonville*, Paris, Thiébaut de Berneaud, 1819, p. 62.

[39] Arthur Pougin, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, « Le ménestrel », 18 mars 1900, p. 82.

[40] Une étude sur ce même sujet, publiée sous le titre *De Shakespeare à Musset. Variations sur la "Romance du saule"* a été publiée par Edmond Estève dans ses *Études de littérature préromantique*, Paris, Honoré Champion, 1923, pp. 169-200.

[41] Henry Burrows Lathrop, *Shakespeare's dramatic use of songs*, « Modern language notes », xxiii (1908), pp. 1-5.

[42] Chantal Schütz, *Desdemona's changing voices : from the « Willow song » to the « Canzone del salice »*, « Sillages critiques », xvi (2013). Consulté le 18 février 2018 en ligne sur <http://journals.openedition.org/sillagescritiques>.

[43] Voir la présentation synoptique de Frederick William Sternfeld, *Music in Shakespearean tragedy*, London, Routledge, 1963, pp. 27-28.

l'âge de ces acteurs n'est pas connu avec précision, il est également possible que le garçon en charge du rôle de Desdémone ait mué[44]. Il est possible aussi que cette scène ait été éliminée pour des questions de bienséance, dans la mesure où « il n'était pas considéré comme décent de montrer en scène une femme en train de se déshabiller, parler de sa parure nuptiale et chanter des vers licencieux tandis que sa servante se faisait l'avocate de l'adultère »[45]. Dans la mesure où la chanson du saule était préexistante à la pièce de Shakespeare, et vraisemblablement connue du public[46], il est également possible que le consort en charge des divertissements musicaux aux Blackfriars en ait joué une version instrumentale, si bien que la référence d'Émilie aurait été immédiatement comprise.

Qu'en est-il des traductions françaises du XVIII^e^ siècle ? Comme on le sait, ce sont elles qui servirent de courroie de transmission pour la diffusion de l'œuvre de Shakespeare sur le continent, avant qu'une première tragédie, *Hamlet*, ne soit portée sur scène à la Comédie-Française en 1769 dans l'adaptation de Ducis[47]. L'histoire de l'implantation de l'œuvre de Shakespeare en France et des débats qu'elle a provoqués a été retracée dans le livre de Paul van Tieghem déjà mentionné. En ce qui concerne *Othello*, et plus particulièrement la chanson du saule, on peut retenir la chronologie suivante[48] :

1746. La première traduction d'*Othello* est publiée par La Place dans le volume I de son *Théâtre anglais*, douze ans après les *Lettres philosophiques* de Voltaire qui constituent la première critique en français du théâtre de Shakespeare[49]. Cette traduction est incomplète : à partir de la scène IV, 17, elle fait place à un canevas détaillé. L'air du saule, à la scène IV, 20, est ainsi présenté :

---

[44] Denise A. Walen, *Unpinning Desdemona*, « Shakespeare quarterly », LVIII/4 (2007), pp. 487-508, cité par Schütz, *Desdemona's changing voices*.

[45] Schütz, *Desdemona's changing voices*, § 8.

[46] Sternfeld, *Music in Shakespearean tragedy*, pp. 29-50.

[47] Jean-François Ducis, *Hamlet*, Paris, Gogué, 1770. La première eut lieu le 30 septembre 1769.

[48] Voir également Renato Raffaelli, *Da Othello a Desdemona*, in *Otello*, éd. par Id., Pesaro, Fondazione Rossini, 1996 (« I libretti di Rossini », 3), pp. 11-112.

[49] Pierre-Antoine de La Place, *Le théâtre anglois*, 2 vol., London, 1746, I, pp. 3-171. Rappelons que La Place, également connu pour la première publication de la « ballade du comte Orry », en 1785, était bilingue, pour avoir fait ses études en anglais au collège jésuite de Saint-Omer.

Desdemona s'étonne de l'ordre qu'elle vient de recevoir de son mari. Emilie en conçoit de l'inquiétude. Desdemona, qui a presque pressentiment de son malheur, rappelle une vieille chanson d'une servante de sa mere, dont les amours avoient eu une fin tragique. Elle chante cette chanson. Ces deux femmes s'entretiennent ensuite sur le peu de fidélité des femmes de leur siecle : ce qui donne lieu à Emilie de lâcher quelques traits assez libres. Desdemona, au contraire, y parle comme la plus sage & la plus tendre des épouses. Cette Scene est encore une de celles, qui ne seroient susceptibles d'aucunes graces, dans une traduction, & sur-tout dans une traduction françoise[50].

Ce dernier commentaire est sans ambiguïté : pour la pratique théâtrale française de l'époque, ce tableau contrevient aux bienséances et entre dans la catégorie de l'*ob*-scène.

1776. Le Tourneur publie une « traduction exacte, & vraiment fidèle », *Othello, ou Le more de Venise*, qui constitue le premier tome de la traduction intégrale du théâtre de Shakespeare qu'il poursuivra jusqu'en 1783[51]. Il s'excuse de restituer à la fois les beautés et les défauts du tableau, en reprenant ainsi ce qui s'affirme comme un consensus sur la critique shakespearienne en France depuis Voltaire. À la scène IV, 13, Desdemona évoque Barbara, la servante de sa mère : « C'était une More, une pauvre More ». En réalité, le nom de la servante indique plutôt une origine maghrébine, plus spécifiquement berbère, mais la mention du gentilé justifie l'association d'idée avec Othello. Au passage « Cette chanson ce soir ne veut point me sortir de l'idée : J'ai bien de la peine à m'empêcher de laisser aller ma tête appésantie, & de chanter la chanson comme la pauvre Barbara », Le Tourneur ajoute en pied de page la note :

Not to hang my head : Desdemona a d'abord bien de la peine à s'empêcher de répéter la chanson : Elle essaie d'en distraire sa pensée : mais inutilement : son imagination la maîtrise & elle chante ou plutôt répète à demi-voix la chanson. La musique mélancolique est acceptée par une douleur qui admet la consolation mais la douleur extrême & profonde, rejette la musique même mélancolique.

Où l'on remarque une observation psychologique très juste qui traduit, sur le plan, privé, la loi de Tocqueville : tant que la souffrance est trop
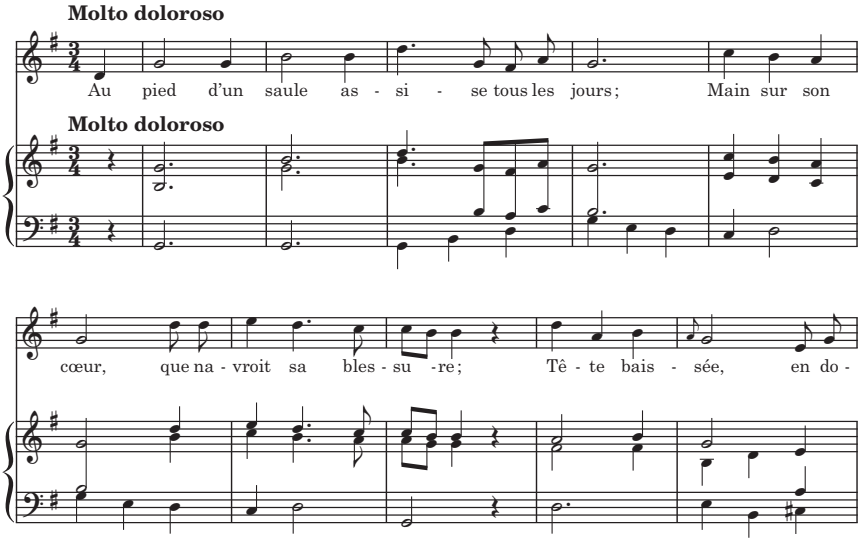
---

[50] La Place, *Le théâtre anglois*, p. 136.

[51] Pierre Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglois*, 20 vol., Paris, Veuve Duchesne, 1776-1783, I, 1776.

intense, elle ne peut s'exprimer ; à partir du moment où elle s'exprime, c'est qu'elle a déjà diminué. La « chanson du saule » commence par ces vers :

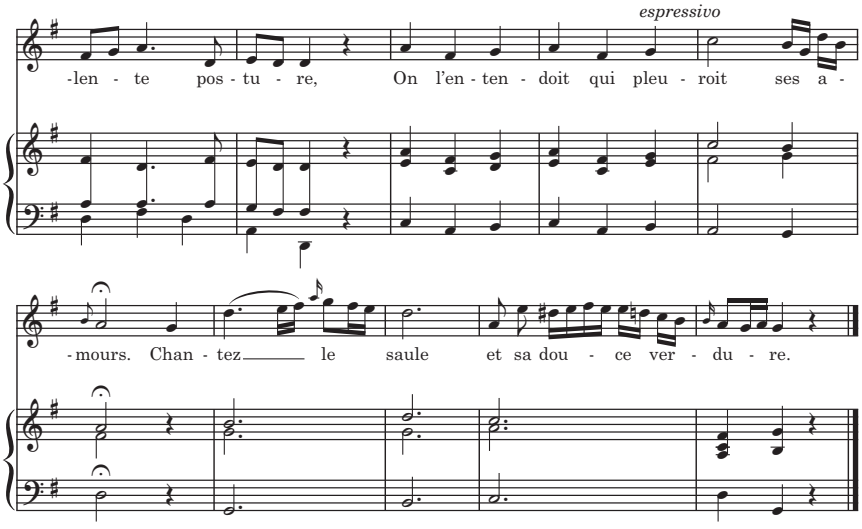
> Au pied d'un saule[52] assise tous les jours,
> Main sur son cœur que navroit sa blessure,
> Tête baissée, en dolente posture,
> On l'entendait qui pleuroit ses amours.
> Chantez le saule & sa douce verdure[53].

Le Tourneur qualifie cette chanson de « romance », dont il n'est pas le traducteur puisqu'elle provient d'un « recueil des anciennes balades ». De fait, le vers-refrain en fin de strophe rappelle la ballade médiévale, et l'emploi du décasyllabe et du style marotique en accentuent l'effet archaïsant. Cette ballade, ou romance, s'inscrit dès lors parfaitement, et par la forme et par le contenu, dans le style troubadour en vogue à l'époque.



[52] Par simplification, la traduction ne fait plus allusion au sycomore. Thiébaut de Berneaud considérait que le saule avait pris la place, chez les modernes, du myrte de la Grèce ancienne, comme plante associée à l'amour heureux (*Voyage à Ermenonville*, pp. 63-64). Voir également Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature*, Paris, Méquignon-Marvis, 1800, pp. 304-305. Pour le choix du *sycamore tree* chez Shakespeare, et les jeux de mot que ce terme permet (« sick-amour », « sick-a-More »), voir Schütz, *Desdemona's changing voices*, § 12.

[53] Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglois*, p. 215.



2. Et cependant les limpides ruisseaux,
À ses sanglots mêloient leur doux murmure :
Pleurs de ses yeux s'échappoient sans mesure,
Qui les rochers affligeoient sur ses maux.

3. Ô saule verd, saule que je chéris !
Saule d'amour, tu seras ma parure :
Ne l'accusez des ennuis que j'endure :
Je lui pardonne, hélas ! tous ses mépris.

ex. 4 : Le Tourneur, romance « Au pied d'un saule assise », mise en musique par Martini (*Shakespeare traduit de l'anglois*, 1776, p. 278)

1792. La première représentation sur scène d'*Othello* en France a lieu à la Comédie-Française, rebaptisée Théâtre de la République sous la Révolution, dans l'adaptation de Ducis[54]. C'est précisément cette œuvre de Ducis qui servit de base au livret de Berio di Salsa, mis en musique par Rossini. Contrairement aux versions précédentes de La Place et de Le Tourneur, destinées à la seule lecture, la traduction de Ducis est une adaptation assez libre. Si les prétendues trahisons de cette version ont été sévèrement jugées par les spectateurs anglais du XIX^e^ siècle, notamment Lord Byron, il convient de ne pas perdre de vue que l'adaptation de Ducis était dictée par le souci de rendre le spectacle shakespearien compatible avec le public français du XVIII^e^ siècle, ce que l'auteur explique clairement dans son aver-

[54] Jean-François Ducis, *Othello, ou Le more de Venise*, Paris, Maradan, an II [1793].

tissement liminaire[55]. Pour se convaincre des qualités intrinsèques de l'*Othello* de Ducis, il est plus sensé de le comparer à la *Zaïre* de Voltaire (1732), qui constituait encore à cette époque le modèle de la tragédie de la jalousie[56]. Il est d'autant plus remarquable que, dans son exercice de réécriture néo-classique, Ducis ait maintenu pour Hédelmone (Desdémone) une chanson accompagnée à la guitare, procédé banni du cadre classique[57]. Située à la scène V, 2, « comme propre à augmenter la pitié, et encore comme plus rapprochée du dénouement »[58], la chanson du saule ne se réfère plus à la servante, mais à la mère d'Hédelmone, qui lui aurait prédit une mort malheureuse. La version de Ducis dérive directement de celle de Le Tourneur, dont elle reprend le schéma de versification, le style antiquisant, les rimes en *-ure*, l'incipit et le vers-refrain[59]. À défaut de Barbara, c'est le personnage d'Isaure qui fait son apparition,

> Au pied d'un saule, Isaure à son amant,
> Croyant le voir, reprochoit son injure.
> Quoi ! je t'adore, et tu me crois parjure !
> Je meurs, cruel ; tes maux font mon tourment.
> Chantez le saule et sa douce verdure[60].

et que l'on retrouvera dans le livret de Berio di Salsa.

Qu'en est-il, maintenant, des versions françaises de la chanson du saule ? Le hasard de la chronologie fait que les traductions d'*Othello*, de 1776 à 1792, coïncident au moment du plus grand développement de la mode pour la romance. Ce n'est donc pas étonnant si la chanson, originairement une ballade dans le style ancien, devient pour cette raison une romance. En outre, l'écrivain écossais James Beattie, dans son essai *Poetry and music* (1776), observe à propos de Desdémone que « toujours douce, simple et sincère, affligée des mauvais traitemens

---

[55] Ducis, *Othello*, « Avertissement », pp. 5-7.

[56] Ernest Jean Dubedout, *Shakespeare et Voltaire. « Othello » et « Zaïre »*, « Modern philology », III (1906), pp. 305-316.

[57] Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975, pp. 44-49.

[58] Ducis, *Othello*, « Avertissement », p. 6.

[59] Pour une comparaison de Le Tourneur et de Ducis, voir John Golder, *Shakespeare for the age of reason. The earliest stage adaptations of Jean-François Ducis (1769-1792)*, Oxford, Voltaire foundation, 1992 (« Studies on Voltaire and the eighteenth century », 295), pp. 280-283.

[60] Ducis, *Othello*, p. 55.

de son mari, et plongée dans la douleur, parle avec une si belle simplicité, avec un naturel si parfait, qu'il est impossible de trouver des expressions convenables pour en faire l'éloge »[61]. On notera, outre la similitude avec le portrait canonique de Cendrillon, l'insistance sur la simplicité de l'expression. Beattie se livre à ce sujet à un essai de traduction de la réplique de Desdémone en « style précieux »[62], ce qui fournit un exemple lumineux de l'opposition entre le style figuré et le style simple qui, rappelons-le, devint un enjeu primordial dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Des différentes romances du saule publiées en France au XVIII[e] siècle, les deux dernières sont les plus connues en raison de la notoriété de leur compositeur. Celle de Ducis, la première et la seule à avoir été portée sur scène, fut mise en musique par Grétry :

> C'est le citoyen Grétry, son nom n'a pas besoin d'éloge, qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il s'est contenté, en grand maître, de quelques sons plaintifs, douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la scène et à la romance qui sembloient les demander. Ils sont, pour ainsi dire, le chant de mort d'une malheureuse amante. On ne les retient point, ils ne sont point distingués de la situation et de la scène ; ils se mêlent naturellement avec elle, ils s'y confondent, comme une eau paisible qui, sous des saules, iroit se perdre insensiblement dans le cours tranquille d'un autre ruisseau[63].

Ducis avouait être tellement attaché à cette romance qu'il aurait préféré renoncer à traduire *Othello* plutôt que de devoir en ôter la chanson du saule. Il est à noter que l'auteur publia, à la suite de sa tragédie, une version « plus étendue et plus développée » de la romance, pour son exécution sous forme de « morceau séparé » dans un cadre privé[64].
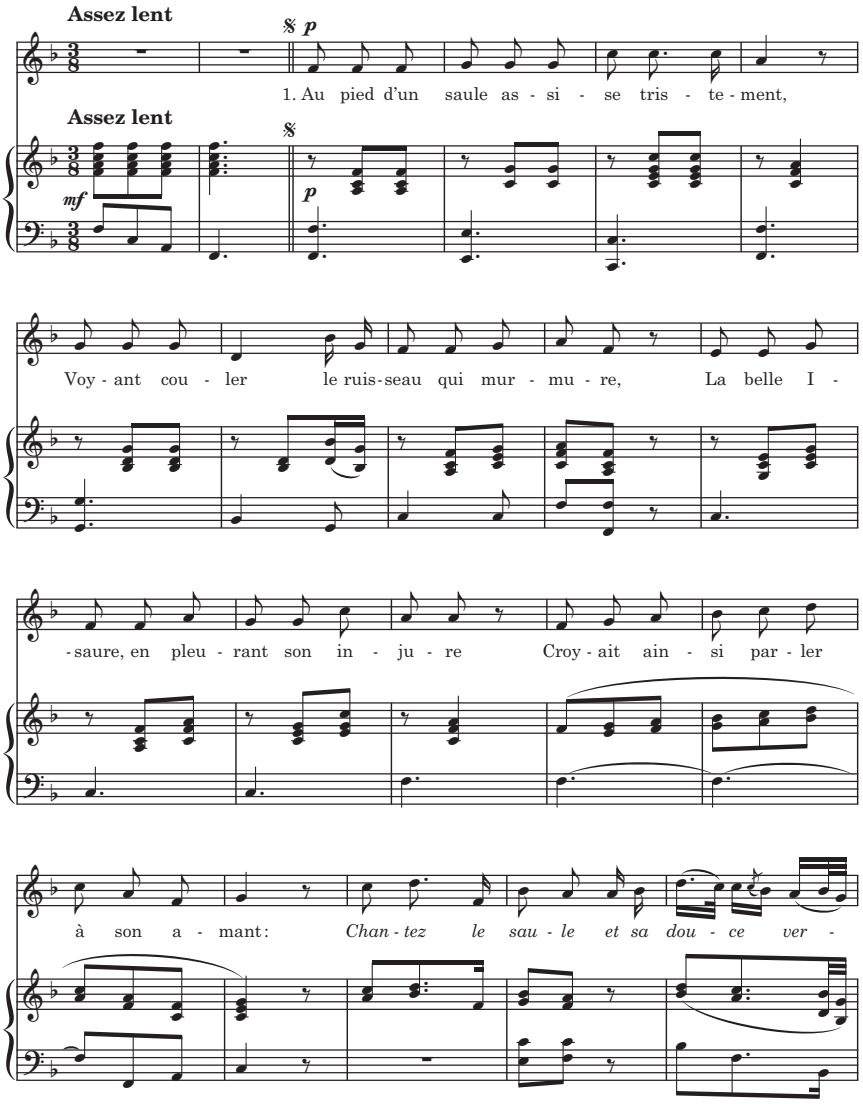
---

[61] James Beattie, *On poetry and music, as they affect the mind*, Edinburgh, William Creech, 1776, p. 248 : « Desdemona, ever gentle, artless, and sincere, shocked at the unkindness of her husband, and overcome with melancholy, speaks a language so beautifully simple, and so perfectly natural, that one knows not what so say in commendation of it ». Traduction française, *Essai sur la poésie et sur la musique, considérées dans les affections de l'âme*, Paris, Benoît, an VI [1798], pp. 292-293.
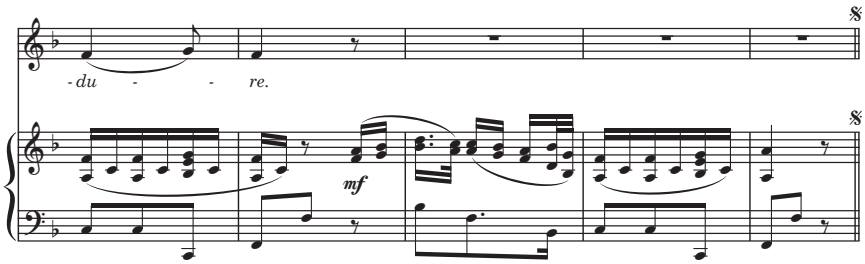
[62] Beattie, *On poetry and music*, pp. 248-249. La paraphrase précieuse de « My mother had a maid call'd Barbara » commence par les vers « Even now, sad Memory to my thought recals | The nymph Dione… ».

[63] Ducis, *Othello*, « Avertissement », p. 6.

[64] « Peut-être cette romance sera-t-elle agréable à quelques personnes, et sur-tout aux femmes tendres et mélancoliques, qui trouveront du plaisir à la chanter dans la solitude. Elles pourront s'accompagner avec la guittare, ou avec la harpe, ou le clavecin, sur lesquels il sera très-aisé de transporter la musique du citoyen Grétri » (Ducis,



Othello, p. 79). Pour une comparaison des deux versions de la romance, voir p. 55 et pp. 69-70 de la tragédie de Ducis. La version de chambre compte 12 couplets dont 3 (IX, X et XI) sont communs avec la version brève, intégrée à la pièce.



2. Comme une fleur, je n'eus que deux instants :
T'aimer… mourir. Hélas ! mon âme est pure.
On t'a trompé, tu verras l'imposture ;
Tu la verras, il ne sera plus temps.

3. Mais le jour baisse et l'air s'est épaissi :
J'entends crier l'oiseau de triste augure ;
Ces vers rameaux penchent leur chevelure ;
Ce saule pleure, et moi je pleure aussi.

4. On dit qu'alors Isaure s'arrêta :
Tout resta mort, muet dans la nature ;
Le vent sans bruit, le ruisseau sans murmure.
Jamais depuis Isaure ne chanta.

ex. 5 : Grétry, romance « Au pied d'un saule assise » (1792), d'après l'édition de Julien Tiersot, *Chants de la vieille France*, 1904, p. 72
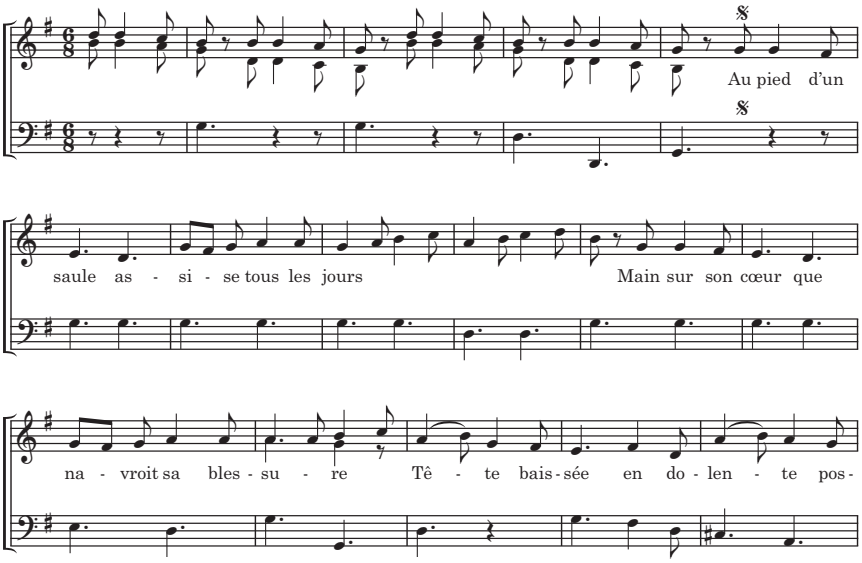
Détachées de la tragédie de Shakespeare, c'est dès l'origine dans un cadre privé que les deux romances précédentes, celle de Le Tourneur et celle de Rousseau, ont été conçues. Celle de Rousseau fut composée pour l'épouse de son ami Olivier de Corancez, fondateur du « Journal de Paris » :

Il [Rousseau] s'étoit engagé volontairement & de lui-même, à mettre en musique toutes les paroles qui lui seroient envoyées par ma femme. Je lui apporte un jour de sa part le volume des Œuvres de Shakespeare, traduction de Letourneur, où se trouve la tragédie d'Othello, & lui montre l'endroit où sont les paroles : *Au pied d'un saule*, &c. en l'invitant, de la part de ma femme, de les mettre en musique. Je lui observai que pour pouvoir donner à ces paroles le caractère qui leur convient, il falloit qu'il prêt la peine de lire la pièce. J'en suis fâché, me dit-il, mais je me suis promis de ne plus lire. […]

Il m'avertit que l'air est fait, & que, suivant la première convention, ma femme se donne la peine de venir pour l'entendre & l'approuver ou le rejeter, attendu qu'en cas de rejet, il s'étoit engagé à le faire trois fois. Il l'avoit fait, dans ce moment, double, il s'agissait du choix. J'y menai ma femme, la moins imposante de toutes les femmes, & sur-tout dans cette occasion, puisqu'elle-même est d'une timidité excessive. Il se mit devant sa petite épinette, mais dans un tel état que ses doigts trembloient sur les touches, & que sa voix ne pouvoit se faire un passage ; il toussoit, soupiroit et s'agitoit, en nous assurant que cela ne tarderoit pas à se passer. Il parvint, en effet, à chanter ses deux

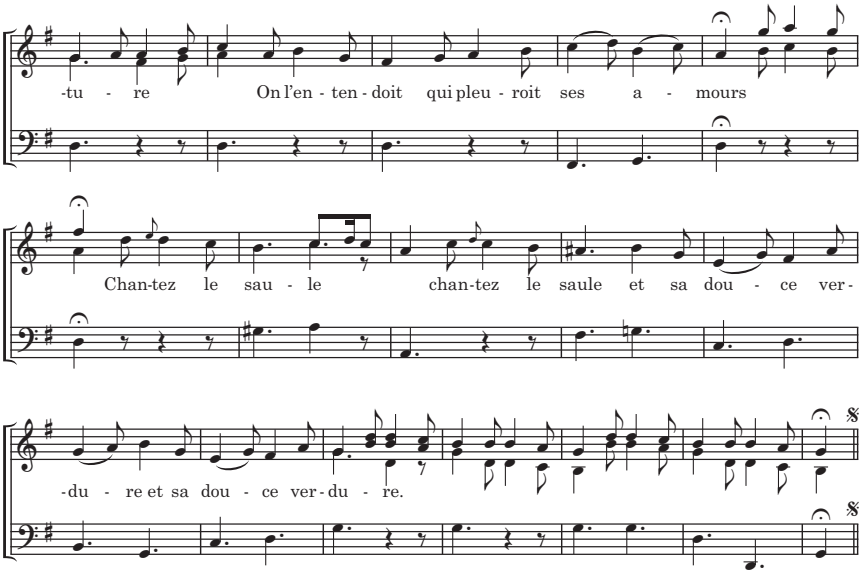
airs ; ma femme choisit celui compris dans le recueil de ses romances, gravé après sa mort [*Consolations*]. Cet air est un chef-d'œuvre pour l'expression vraie de la situation où Shakespeare l'a placé. Je me permettrai de remarquer à cette occasion qu'il est à présumer que le citoyen Ducis, auteur de l'excellente tragédie d'Othello, n'avoit pas connaissance de la Romance de J. J. Il auroit sans doute adopté la traduction de Letourneur, pour pouvoir la faire chanter sur le théâtre. Il auroit eu l'avantage de s'associer avec Shakespeare et Rousseau ; il auroit pu faire jour le public de cet excellent morceau, & enfin il auroit augmenté l'effet du pathétique de la situation, par l'expression déchirante & vraie de la composition musicale[65].

Rousseau la chanta lui-même le 21 juin 1778 à Ermenonville, en présence de Girardin, Magellan et Le Bègue de Presle[66].



[65] Olivier de Corancez, *De J. J. Rousseau*, Paris, Bureau du Journal de Paris, an VI [1798], pp. 25-27. Le « Journal de Paris » publia la romance de Rousseau le 27 juillet 1778, trois semaines après la mort du philosophe. Voir François Moureau, *Les inédits de Rousseau et la campagne de presse de 1778*, « Dix-huitième siècle », xii (1980), pp. 411-425 : 416.

[66] *Ibidem*. Même si Corancez mentionne le volume de Le Tourneur, Thiébaut de Berneaud indique [Alexandre] Deleyre comme auteur des vers (*Voyage à Ermenonville*, p. 62). Cette indication est reprise par Pougin (*Jean-Jacques Rousseau musicien*, 82) et Moureau (*Les inédits de Rousseau*, p. 416).



2. Et cependant les limpides ruisseaux,
À ses sanglots mêloient leur doux murmure :
Pleurs de ses yeux s'échappoient sans mesure,
Qui les rochers affligeoient sur ses maux.

3. Ô saule verd, saule que je chéris !
Saule d'amour, tu seras ma parure :
Ne l'accusez des ennuis que j'endure :
Je lui pardonne, hélas ! tous ses mépris.

4. A cet ingrat qui trahit ses sermens,
Je reprochois tendrement mon injure.
Imite moi, répondit le parjure ;
Ouvre ton cœur à de nouveaux amans.

ex. 6 : Rousseau, romance « Au pied d'un saule assise »
(*Consolations des misères de ma vie*, 1781, p. 125)

La moins connue des versions de la romance du saule reste la première, celle publiée par Le Tourneur, ce qui reste étonnant puisque la musique est l'œuvre de Jean-Paul Martini à qui l'on doit l'une des romances les plus populaires des années 1780, la romance dite « du chevrier », « Plaisir d'amour » (1784). On sait donc très peu de choses de cette romance de Martini, publiée en fin de volume (pp. 278-281). On ne pourra s'empêcher de noter la ressemblance des quatre premières mesures de l'incipit mélodique – identique à la mélodie du refrain – et de la romance « Assisa al piè d'un salice », qui en dérive par un simple passage de *sol* majeur à *sol* mineur. Il n'est donc pas à exclure que, en plus de la tragédie de Ducis, la version de Le Tourneur ait joué un rôle dans la construction du livret de Berio di Salsa.



fig. 3 : Louis Jean François Lagrenée, *La mélancolie* (seconde moitié du XVIII[e] siècle). La position de la jeune femme rappelle les vers « Main sur son cœur que navroit sa blessure, | Tête baissée, en dolente posture » de la *Chanson du saule* dans la traduction de Le Tourneur (1776)

***

Tu n'a pas entendu, penchée à ton épaule,
Un soir chanter la Malibran,
Pendant qu'au clair de lune, à la chanson du saule
Se mêlait le bruit du torrent !…
Jules Le Sire, *Le suicide*, 1858

Ces deux études de cas illustrent en premier lieu ce qu'il peut y avoir de commun, au-delà de la frontière encore considérable séparant les genres de l'*opera buffa* et de l'*opera seria*, dans la représentation d'un personnage féminin innocent et injustement maltraité. Le recours à un même type d'air, étranger à la tradition italienne, illustre un souci de caractérisation psychologique pour le moins nouveau par rapport à la

théorie des passions qui avait modelé la physionomie de l'opéra italien au siècle précédent. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'air de Nelly « Dopo l'oscuro nembo », dans *Adelson e Salvini* de Bellini (1825), qui remplit le même type de fonction musico-dramaturgique dans la trame de l'opéra, est fondé sur la même matrice mélodique que la romance du saule d'*Otello*. Si l'influence de la littérature française sur l'opéra italien du XIX[e] siècle est bien connue, ces études montrent aussi que cette influence ne se limite pas forcément à l'élaboration de l'intrigue : des questions cruciales de dramaturgie musicale, comme le choix d'un type d'air particulier, comme la romance, avec ses fortes connotations de complainte, de ton populaire ou encore de narration d'une histoire passée, ont également été transmises de la tradition française à la tradition italienne, ce dont la succession des livrets permet de rendre compte.

Cette étude a pour unique objectif d'illustrer comment, et par quels canaux, la romance française d'opéra-comique ou de salon a pu frayer son chemin jusqu'à deux œuvres de la maturité de Rossini. De nombreuses questions méritent encore d'être posées à propos de l'emploi de ces romances. D'ordre sociologique, tout d'abord : ces romances ont-elles quelque chose à voir avec le public féminin, composante à laquelle Victor Hugo attachait une telle importance ? D'ordre herméneutique, ensuite : dans quelle mesure l'acte de chanter la romance, renvoie-t-il au souvenir du monde de l'enfance[67], perçu comme un paradis perdu, comme chez Cendrillon, ou au contraire à la prémonition d'une mort prochaine, comme chez Desdémone ? Ces quelques questions, qui ne prétendent pas épuiser le sujet, montrent que la piste de recherche est féconde.

The issue of the romance in Rossini's operas

The unusual aria forms employed by Rossini, linked to a specific dramatic meaning, prominently include the *romance*, found in *La Cenerentola* and *Otello*. The *romance*, originally from Spain, became widespread in France in the second half of the eighteenth century, especially in *opéras comiques*. The essay discusses the two *romances* «Una volta, c'era un re» and «Assisa al piè di un salice» in the context, on the

[67] « Mamma contava un dì » (cf. Fiorini, *Agatina*, p. 10).

one hand, of French works on Cinderella, starting with Perrault's fairy tale, and, on the other, of French translations of Shakespeare's *Othello*. Among other findings, this contextualization reveals a potential source for Desdemona's melody.

Finito di stampare nel dicembre 2018
presso A. G. E. Srl, Urbino