



HAL
open science

Paris, 1819. Une nouvelle querelle

Damien Colas Gallet

► **To cite this version:**

Damien Colas Gallet. Paris, 1819. Une nouvelle querelle. Musica di ieri, esperienza d'oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri, pp.169-181, 2018. halshs-03782677

HAL Id: halshs-03782677

<https://shs.hal.science/halshs-03782677>

Submitted on 28 Sep 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.

PARIS, 1819. UNE NOUVELLE QUERELLE

Les malentendus entre Français et Italiens en matière d'opéra sont tellement profonds qu'on les retrouve ancrés dans les mots les plus simples. Les mots en sont bien sûr le reflet, mais pas seulement, puisqu'ils les alimentent en retour. Il suffit de s'interroger sur les significations accordées au vocabulaire courant pour prendre conscience de l'écart qui a pu séparer les deux cultures voisines pendant plusieurs siècles. Encore aujourd'hui, à l'aube du XXI^e siècle, quand les Italiens emploient le mot « théâtre », ils parlent d'« opéra » le plus souvent, toute précision étant superflue. À telle enseigne que, pour parler de ce que les Français nomment « théâtre », ils ont longtemps dû préciser ce terme pour éviter toute ambiguïté : théâtre *parlé*, théâtre *en prose*, théâtre *de récitation*. Cet emploi des mots n'a rien de surprenant. Il est connu depuis longtemps que, depuis la naissance de l'opéra au XVII^e siècle, le développement du théâtre a été freiné en Italie par le succès même du nouveau genre, au grand dam des lettrés de l'époque.¹ Mais que pouvaient bien faire les lamentos d'un Muratori ou autre Gravina ?² Les théâtres d'Italie étaient appelés à devenir les temples de l'opéra, pas ceux du théâtre.

Lorsque les Italiens commencèrent à faire représenter leur « théâtre » en France,³ les Français n'y entendirent que de la musique.⁴ Représenter un opéra

1. Le voyageur Burney fut l'un des premiers à l'observer en 1771. Voir CHARLES BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, Becket, London 1771, p. 199 : « The passion for dramas in music has ruined true tragedy as well as comedy in this country [Italy]; but the language and genius of the people are so rich and fertile, that when they become heartily tired of music, which by excess of it they will probably be very soon, the same rage for novelty, which has made them fly with such rapidity from one stile of composition to another, often changing from better to a worse, will drive them to seek amusement from the stage, *without* music. » L'observation est juste ; quant à la prédiction, il y aurait beaucoup à redire.

2. Voir RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, ed. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, EdT, Torino 1988, vol. VI, pp. 3-76 : 23.

3. Avec maintes difficultés à partir du milieu du XVIII^e siècle, puis avec un succès tapageur après la Révolution, à la mesure de la frustration du public parisien dans le domaine de l'opéra italien. Comme à peu près partout en Europe, la critique pouvait conspuer des œuvres qui étaient au même moment acclamées par le public.

4. Lieu commun de la critique française, dont la formulation la plus emblématique, et la plus souvent paraphrasée jusqu'au milieu du XIX^e siècle, figure dans le *Dictionnaire de musique*

italien à Paris, c'était l'espoir d'une percée définitive dans le monde lyrique et de gains considérables. Mais c'était aussi le risque d'affronter une critique redoutable, sans pitié, à l'argumentaire aussi articulé qu'inapproprié, puisque les critiques disposaient d'une grande connaissance du théâtre, et non de l'opéra. En particulier une fois lorsque les œuvres proposées aux Parisiens étaient adaptées de sources françaises. Dans ce cas, les critiques en rangs serrés préparaient leurs tirs de mortier. L'*Ernani* de Verdi ne fut représenté au Théâtre-Italien que sous le titre du *Proscritto* (1846), de façon à faire oublier que l'œuvre était tirée du drame de Victor Hugo.⁵ Rossini lui-même, qui affectionnait tant son *Ermione* (1819) tirée de l'*Andromaque* de Racine, ne se risqua pas à la faire représenter à Paris, en dépit qu'il en eût. Un bon exercice didactique serait de demander aux étudiants des cursus de musicologie d'imaginer ce que Castil-Blaze, Fétis ou quelques autres signatures de la presse parisienne auraient pu écrire sur une *Ermione* produite au Théâtre-Italien dans les années 1820.

Une musique vraie

Lorsque son *Barbieri* fut créé au Théâtre-Italien en octobre 1819, Rossini n'avait *a priori* aucune chance d'être épargné. Beaumarchais figurait déjà parmi les auteurs classiques — par conséquent intouchables — du répertoire.⁶ Or il n'en fut rien. La comparaison avec la comédie de Beaumarchais, exercice qui semblait s'imposer d'emblée, ne retint qu'à peine l'attention des critiques bien trop occupés à ferrailer sur une autre, celle de la version moderne de Rossini avec l'ancienne de Paisiello.⁷ En quoi la critique française fut, pour une fois, cohérente et fidèle à sa propre logique : puisque l'opéra italien n'était, au fond, qu'une affaire de musique,

de Rousseau (1768). Pour Rousseau, se faisant ici le porte-parole d'une position française, celui qui chante à l'opéra est un acteur, non un chanteur. Voir JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, ed. Jean-Jacques Eigeldinger, in *Œuvres complètes*, ed. Bernard Gagneron et Marcel Raymond, Gallimard, Paris 1995, vol. V (*Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*) : « acteur », pp. 636–637 ; « chanteur », p. 697 ; « récitatif », p. 1012.

5. ALESSANDRO DI PROFIO, 'Ernani in gondolella'. La ricezione de 'Il proscritto' a Parigi (Théâtre Italien, 1846), in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Accademia nazionale dei Lincei, Rome 2003, pp. 149–190. Voir également RUBEN VERNAZZA, *Verdi e il Théâtre-Italien di Parigi*, tesi di dottorato, Université de Tours, Tours 2018, pp. 54–59.

6. La comédie, créée au Théâtre-Français le 23 février 1775, n'a jamais quitté le répertoire. Voir ALEXANDRE JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, Plon-Nourrit, Paris 1901.

7. Le rapprochement entre les deux œuvres a fait l'objet de plusieurs études, parmi lesquelles figurent MARVIN H. TARTAK, *The two 'Barbieri'*, « Music & Letters », L, octobre 1969, pp. 453–469 ; CLAUDIO CASINI, *Iterazione, circolarità e metacronica del 'Barbiere di Siviglia'*, « Bollettino del centro rossiniano di studi », 14/2–3, 1974, pp. 37–100 ; VOLKER SCHERLIESS, 'Il barbiere di Siviglia': Paisiello und Rossini, « *Analecta Musicologica* », 21, 1978, pp. 100–127.

tout parallèle sensé ne pouvait se placer que sur le terrain même de l'opéra.⁸ Il se produisit en 1819 une conjonction d'événements fort intéressante au Théâtre-Italien, puisque le même titre du *Barbieri* fut donné dans les deux versions de Paisiello et de Rossini à quelques semaines de distance, avec exactement les mêmes interprètes pour chacun des rôles. Une telle joute était dans le goût parisien, car les confrontations entre pièces sur le même sujet jalonnèrent l'histoire du théâtre comme de l'opéra, du XVII^e siècle au XVIII^e siècle. C'est donc à Paris et non à Rome qu'eut lieu, en fin de compte, la célèbre querelle des paisiellistes et des rossinistes.⁹

Les échos de la presse, au lendemain de la première de l'œuvre le 26 octobre 1819 ne laissent guère de doute : *Il barbieri* de Rossini déçut à la mesure de l'attente qu'il avait suscitée et il fut peu applaudi.¹⁰ On ne connaissait alors de Rossini guère que *L'inganno felice* (1812) et *L'italiana in Algeri* (1813). Or le souvenir de Paisiello, dont la dernière représentation publique du *Barbieri* avait eu lieu en janvier 1810, s'imposa à tous : il manquait, assurément, à la partition de Rossini cette grâce que l'on avait aimée chez le maître napolitain.¹¹

8. Il est intéressant de remarquer que, pour une fois précisément, les journalistes échappèrent au paradoxe qui domina la critique de l'époque, à savoir l'insistance sur le livret et la recherche de sources françaises, dans un premier temps, pour conclure imperturbablement, dans un second temps, que les livrets italiens ne valaient rien. Voir JEAN MONGRÉDIEN, *Introduction in Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831). Chronologie et documents*, Symétrie, Lyon 2008, vol. I, p. 12 : « Il est en général admis *a priori* par tous ces littératures fortement imprégnés de la doctrine classique et imbus du sentiment de supériorité de l'école dramatique française par rapport à celle de l'Italie que les livrets italiens sont d'une affligeante médiocrité ; c'est un des leitmotivs de tout ce corpus critique et il n'est pas rare que l'on juge tel petit livret d'*opera buffa* à l'aune de principes définis par Corneille dans ses *Trois discours sur le poème dramatique* : principe de la liaison des scènes, vraisemblance, caractère du dénouement, etc. ».

9. GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, Tivoli 1927, vol. I, p. 191 : « Tutti i biografî attribuiscono la caduta dell'opera unicamente alle mene del Paisiello e alla cabala dei suoi amici e ammiratori, ma testimonianze contemporanee e documenti ci dicono che all'indegna gazzarra presero parte anche gl'invidiosi, rinforzati dai cagnotti dell'impresario del teatro Valle, ostilissimo, per gelosia di mestiere, al duca Cesarini. » Voir aussi ANNALISA BINI, *Rossini a Roma, ossia La comicità in trionfo*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, ed. Mauro Bucarelli, Electa, Perugia 1992, pp. 139-160 ; SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro, o sia il falso factotum. Riesame del 'Barbieri' di Rossini*, EdT, Torino 2008 ; PATRICIA B. BRAUNER, *Preface*, in GIOACHINO ROSSINI, *Il barbieri di Siviglia*, ed. Patricia B. Brauner, Bärenreiter, Kassel 2009, p. xx. Pour la situation du Teatro Argentina à cette époque, voir BIANCA MARIA ANTOLINI, *Musica e teatro musicale a Roma negli anni della dominazione francese (1809-1814)*, « Rivista italiana di musicologia », xxxviii, 2003, pp. 283-380.

10. MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 309 : Almaziva était chanté par Manuel García, Figaro par Felice Pellegrini et Rosina par Giuseppina Ronzi-Debegnis. Les deux derniers avaient fait leur début au Théâtre-Italien en 1819.

11. La première française du *Barbieri di Siviglia* de Paisiello eut lieu au Théâtre de Monsieur le 22 juillet 1789. Cet opéra, qui totalisa 56 représentations entre 1789 et 1791, fut l'opéra le plus exécuté à Paris dans ce nouveau théâtre parisien consacré à la production en italien. Voir ALESSANDRO DI PROFIO, *La révolution des bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*,

Les airs et les morceaux d'ensemble manquent en général de cette expression vraie, vive et touchante qui est le cachet de la bonne musique de quelque pays qu'elle vienne.¹²

Ce critère de « vérité » avec lequel on portait Paisiello au pinacle pour rabaisser Rossini doit retenir notre attention, car il relevait de l'obsession dans les premières décennies du XIX^e siècle. Il concernait autant l'œuvre du compositeur que le travail de l'interprète et pouvait aussi bien renvoyer aux doctrines anciennes du XVIII^e siècle qu'annoncer la justesse historique précise qui allait caractériser, dans les années 1830, le grand opéra ou le drame historique.¹³ Dans les critiques comparées de Paisiello et de Rossini, à l'automne 1819, il s'avère que les adjectifs « vrai » ou « véritable » vont le plus souvent de pair avec le terme d'« expression », comme dans la phrase mentionnée ci-dessus.

Or la notion même d'expression avait été importée de l'art de la peinture et récemment appliquée à celui de la musique. Ceci est rappelé dans cet extrait d'une recension publiée dans le *Lycée français* :

On sent bien qu'un air n'est pas vrai, mais on ne sait comment s'y prendre pour démontrer la faute. En peinture, on a un point de comparaison précis, mais en musique, tout est vague.¹⁴

Le critère de « vérité » se rattache ainsi à la théorie de l'imitation, à laquelle on réduisit tous les arts dans la seconde moitié du XVIII^e siècle dans un effort épistémologique sans précédent afin de créer une doctrine unifiée de l'esthétique.¹⁵ Dans le domaine de la peinture, ce critère va de soi : un portrait est ressemblant ou ne l'est pas. On peut étendre cette observation au jeu de l'acteur. Est vrai, ou ne l'est pas, le jeu d'un interprète selon que le personnage qu'il incarne est crédible pour le spectateur ou non. Peu importe le ressenti propre de l'acteur au cours de la représentation, comme devait l'observer Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*.

CNRS Éditions, Paris 2003, pp. 104–105, 128–129. Il fut ensuite repris au Théâtre-Italien du 8 au 25 prairial et du 19 au 26 fructidor de l'an X (28 mai–14 juin, 6 au 13 septembre 1802), puis du 24 au 31 janvier 1810. Une représentation devant la cour, aux Tuileries, eut lieu le 9 décembre 1810.

12. E. J. D., *Théâtre Italien. Première représentation du 'Barbier de Séville', musique de M. Rossini, pour la rentrée de Garcia*, in *Le lycée français*, Bechet aîné, Paris, vol. II, 1819, pp. 205–208 : 206 [28 octobre 1819] (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 319).

13. MARGUERITE IKNAYAN, *The concave mirror. From imitation to expression in French esthetic theory, 1800–1830*, ANMA Libri, Saratoga 1983. Voir également MICHEL NOIRAY, « Imitation et expression », in *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Minerve, Paris 2005, pp. 104–119, ainsi que BENJAMIN WALTON, *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 87.

14. E. J. D., *Théâtre Italien. Première représentation de la reprise du 'Barbier de Séville', musique de Paisiello* [sic], vol. II, 1819, pp. 336–339 : 337 [27 novembre 1819] (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 339).

15. CHARLES BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746.

Avec l'opéra, qui s'éloigne encore davantage du modèle pictural, la question devient complexe. Pour la partie mimographique du jeu de l'acteur, la question de la vérité reste la même que dans le théâtre parlé.¹⁶ Pour la partie musicale, elle soulève inmanquablement celle du « sens » de la musique qui agitait les esprits des lettrés à cette époque d'autant plus que tous s'accordaient sur l'indétermination de la sémantique du langage musical, par opposition à la précision du langage verbal.¹⁷ Il n'est donc pas étonnant que soit ressurgi à ce sujet l'essentialisme platonicien : derrière la *surface* musicale, caractérisée par les effets et le brillant, se trouverait l'*âme* de la musique. De façon significative, la musique de Rossini fut jugée abusivement portée sur les effets et sur le « brillanté », adjectif aujourd'hui désuet qui se référait au vernis de la peinture, soit à l'aspect le plus superficiel de la surface des choses.¹⁸ Quant à l'âme de la musique, c'est chez Paisiello qu'on la trouvait, en particulier dans l'expression touchante du rôle de Rosine.

Aussi tourné sur le passé qu'ait été leur regard, les critiques de 1819 n'en avaient pas moins raison sur ce point. Il est indéniable qu'il n'existe pas une seule note, dans la partition de Rossini, qui puisse atteindre à l'émotion qui se dégage du rôle de la Rosine de Paisiello. Chez ce dernier, aussi bien la cavatine n° 12 « Giusto ciel che conoscete », avec ses solos de bassons et clarinettes,¹⁹ que le largo central « Io piango afflitta e sola » de l'aria n° 14 « Già riede la primavera »²⁰ sont écrits dans le style sentimental, voire larmoyant, typique de l'école napolitaine et dont nous avons gardé la mémoire au travers du rôle de la comtesse des *Nozze de Figaro* de Mozart. Or nous avons oublié entre temps ce que les accents déchirants de « Porgi amor » ou « Dove sono » doivent à l'opéra de Paisiello, que Mozart tenait en haute estime et avec la palette duquel il élaborait le portrait de sa Rosine devenue

16. Beaumarchais admirait la « colère si bouillante et si vraie » du danseur Vestris. Voir la *Lettre modérée sur la chute et la critique du 'Barbier de Séville'*, in *Le barbier de Séville, ou La précaution inutile*, Ruault, Paris 1775, pp. 1-31 : 30.

17. Voir JEAN MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Flammarion, Paris 1986, chap. VI, *La musique instrumentale*, pp. 254-306.

18. « Ils [des juges plus impartiaux] lui reprochent de préférer les brillants applaudissements de la multitude [...] aux suffrages plus paisibles, mais plus honorables, des appréciateurs d'un goût éclairé, qui distinguent l'or pur du clinquant le plus brillanté. » (*Théâtre royal italien. 'Il barbiere di Siviglia'*, « Le drapeau blanc. Journal de la politique, de la littérature et des théâtres », 27 octobre 1819, publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 311). « Plus fidèle que l'Italie à ses vieilles admirations, on peut déjà [...] assurer que la France ne mettra pas [...] les deux *Barbiers* à peu près sur la même ligne et que la suave mélodie de l'un des chefs-d'œuvre de Paisiello sera toujours chez nous au-dessus du brillanté del signor Rossini, ce que l'on pourrait nommer les *concetti* de la musique italienne du jour. » (*Théâtre royal italien. Le Barbier de Séville. Rentrée de Garcia*, « Journal de Paris », 28 octobre 1819, publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 316).

19. GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, ed. Francesco Paolo Russo, Laaber-Verlag, Laaber 2001, pp. 367-384.

20. PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, pp. 444-452.

comtesse Almaviva.²¹ Comme Pellegrini tomba brusquement malade à la fin du mois de septembre, la première du *Barbiere* prévue le 25 septembre fut ajournée et l'administration du Théâtre-Italien fit remonter « en toute hâte » *Le nozze* de Mozart à partir du 5 octobre, pour faire patienter le public, avec Joséphine Mainvielle-Fodor dans le rôle de la comtesse.²² C'est donc indirectement, au-travers de ce dernier rôle, que le public parisien reprit contact avec le style de Paisiello.

Il semblait inexplicable que Rossini n'ait pas tiré profit de la scène de désarroi dans laquelle se trouve Rosine à la fin de la pièce, quand elle apprend qu'elle va être enlevée pour le compte d'un certain Almaviva qu'elle ne connaît pas, et dont elle ne peut pas savoir encore qu'il s'agit en réalité de Lindoro.²³ À ce moment crucial de la comédie — où tout pourrait basculer dans le drame — se trouvait pour le musicien la situation idéale pour un changement d'éclairage et pour un grand air à caractère sentimental:²⁴

Il a paru surtout fort étonnant que, dans la scène où la pupille de Bartolo se croit trahie par Lindor, le compositeur n'ait pas placé un air pour exprimer la douleur et le dépit de Rosine ; ce morceau était obligé et commandé par la situation. Si M. Rossini a négligé cette situation, il a eu tort ; mais, s'il l'a réellement employée (ce que je suis peu en mesure de prouver), on aurait commis une grande indiscrétion en retranchant ce morceau ; c'était d'ailleurs bien assez d'avoir substitué à celui de la leçon de chant des variations sur une barcarolle vénitienne qui court les rues depuis vingt ans (*La Biondina in gondoletta*) ; ces variations sont sans doute fort jolies, mais est-ce bien là leur place ? Cette intercalation bizarre a rappelé involontairement le système de Mme Catalani qui fourrait des variations jusque dans la musique de Mozart.

Une musique moderne

Il ne s'agira peut-être que d'un exemple parmi d'autres, mais on perçoit dans l'opposition entre les champions de Paisiello et ceux de Rossini l'effervescence des nouveaux mouvements qui, sous la Restauration, déstabilisèrent le néo-classicisme qui avait dominé jusqu'à l'Empire. Si l'histoire sociale de la réception, prenant appui sur les travaux de Gadamer et Jauss, nous a familiarisés avec la notion d'horizon d'attente, force est de constater que la première du *Barbiere* de Rossini

21. Voir DANIEL HEARTZ, *Constructing 'Le nozze di Figaro'*, in *Mozart's operas*, University of California Press, Berkeley 1990, pp. 140–143.

22. Voir MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 295.

23. BEAUMARCHAIS, *Le barbier de Séville*, p. 83 [scène IV, 2].

24. « Courrier des spectacles de Paris », 28 octobre 1819. Sur le traitement du personnage de Rosine chez Paisiello et chez Rossini ainsi que sur les liens avec le débat portant sur l'éducation de la femme aux XVIII^e et XIX^e siècles, voir l'introduction d'ALESSANDRO DI PROFIO dans GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Fondazione Rossini, Pesaro 2016, pp. LXVIII–LXXXVII.

à Paris constitue à cet égard un cas d'école. L'horizon d'attente des critiques y était tellement précis qu'il serait plus juste de se le représenter comme un effet de cadrage. Ce que les paisiellistes attendaient du *Barbier*, c'était essentiellement le portrait de Rosine, accessoirement la peinture de ses amours avec Almoviva, et il fallait surtout que ces tableaux fussent *touchants*.²⁵

En 1767, Beaumarchais écrivait dans son *Essai sur le drame sérieux*, qui servait de préface à son drame *Eugénie* :²⁶

Le tableau du malheur d'un honnête homme frappe au cœur, l'ouvre doucement, s'en empare, et le force bientôt à s'examiner soi-même. Lorsque je vois la vertu persécutée, victime de la méchanceté, mais toujours belle, toujours glorieuse, et préférable à tout, même au sein du malheur, l'effet du drame n'est point équivoque, c'est à elle seule que je m'intéresse

Émouvoir le public au travers de situations proches de lui et qui reflètent sa « manière d'envisager les objets réels »,²⁷ c'est-à-dire dans un cadre de vie que seule la comédie représentait jusqu'alors, et certainement pas en lui infligeant le spectacle de passions aussi exacerbées qu'extraordinaires, liées au destin des personnages tout aussi hors du commun que ceux de l'univers de la tragédie, fut le moyen proprement révolutionnaire par lequel Diderot, Beaumarchais et quelques autres dramaturges conçurent le drame moderne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Et il n'est peut-être pas inintéressant de relever que, précisément dans ces mêmes années, plusieurs théoriciens de la musique, dont Rousseau et Artega, rappelaient que la musique constituait, de tous les langages poétiques, celui qui était le plus à même de s'adresser aux émotions.²⁸ L'émergence d'une nouvelle sensibilité dramatique n'était pas étrangère à ce retour à cette vieille question.

Pourtant, le *Barbier* de Beaumarchais n'était pas un drame, mais bel et bien une comédie. En s'attachant exclusivement aux tableaux touchants qui entouraient le personnage de Rosine et au thème de l'innocence menacée — que le dramaturge avait emprunté à l'Agnès de l'*École des femmes* de Molière — on oubliait simplement que Beaumarchais, dans son *Barbier*, s'était éloigné du genre sérieux. En se détournant radicalement des éléments touchants hérités de la poétique du drame, Rossini et son librettiste Cesare Sterbini ne s'intéressaient au contraire qu'à la composante comique de la pièce. Pour ce faire, le livret fut entièrement réécrit afin d'y introduire de « nouvelles situations propres à des pièces musicales », comme

25. FÉLIX GAIFFE, *Le drame en France au XVIII^e siècle*, Armand Colin, Paris 1910, chap. III, pp. 78–104. Voir également PIERRE FRANZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, Paris 1998.

26. BEAUMARCHAIS, *Eugénie*, Merlin, Paris 1767, pp. I–XLIV : XIX.

27. BEAUMARCHAIS, *Eugénie*, p. XIV.

28. RENATO DI BENEDETTO, *Poetische e polemiche*, p. 45.

le précise l'*Avvertimento* du livret de la première.²⁹ La *Gazette nationale* décrit ainsi la nouveauté de l'arrivée de Figaro chez Rossini :

Figaro arrive. Paisiello suit toujours son auteur ; le barbier chante et compose ; il y a comique et vérité dans ce petit morceau ; Rossini a écrit pour cette scène un air bouffon où l'on ne peut remarquer que l'excessive volubilité de Figaro ; du reste, rien qui ait précisément du caractère, point de motif, point de chant déterminé. Suit un duo entre le Comte et son confident : on le croit le meilleur morceau de l'ouvrage ; il est coupé spirituellement et termine d'une manière neuve et brillante ; mais nous verrons le même artifice musical reproduit trop de fois dans le même opéra.³⁰

Plus de Figaro poète et méditatif, le nez au vent, à l'ancienne, mais au contraire une formidable démonstration d'énergie conduite par l'orchestre bien plus que par Figaro lui-même. Ce seul changement d'équilibre entre chant et « harmonie » — pour reprendre les termes de l'époque — suffit à désarçonner le public. Certains jugèrent l'accompagnement tonitruant et surtout ne comprirent pas pourquoi l'orchestre, dont la fonction première était en principe de soutenir la voix, se trouvait propulsé au premier plan, notamment au début de l'aria « *Largo al factotum* », où l'orchestre fait son entrée de façon fracassante tandis que le chanteur se trouve encore en coulisse. C'est aussi la puissance de l'orchestre qui se dégage de la fin de la scène de l'aubade lors du tumulte provoqué par les musiciens insatisfaits de leurs émoluments. Dans cette première des situations nouvelles voulues par Rossini, le musicien a recours à son procédé de prédilection du *crescendo*, et c'est à la vitalité de l'orchestre qu'est assignée la fonction de capter l'attention des spectateurs dès l'introduction de l'ouvrage.

Le duo entre Figaro et Almaviva, troisième situation nouvelle, fit l'objet d'un consensus. Or il s'agit précisément d'un duo, et non d'une aria, c'est-à-dire d'une situation de dialogue entre deux personnages et non plus du portrait — touchant ou non — de l'un de deux. Qui plus est, ce duo correspond au moment où s'échauffe le premier stratagème proposé par Figaro à Almaviva pour l'aider dans ses projets : il y est décidé que le faux Lindoro s'introduira dans la maison du docteur Bartolo déguisé en soldat ivre, de façon à ne pas éveiller de soupçon, situation qui fournira la matière du finale de l'acte I. Le consensus est ici l'indice d'un début de torsion dans l'attitude critique.³¹ À l'angle d'observation ancien, qui renvoie à

29. « ... parecchie nuove situazioni di pezzi musicali ». L'original de l'*Avvertimento al pubblico* est publié dans GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, ed. Alessandro Di Profio, pp. 706–707 ; une transcription se trouve dans SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro*, p. 34.

30. *Spectacles*, « Gazette nationale, ou Le moniteur universel », 31 octobre 1819 (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 324).

31. De semblables torsions, résultant de la superposition d'une appréciation non dogmatique de l'opéra italien à une grille de lecture ancienne, fondée sur les critères dramaturgiques français,

la poétique du drame sérieux de la seconde moitié du XVIII^e siècle, se superpose un nouvel angle : grâce à la réussite incontestable du duo, l'attention des critiques est attirée vers la dynamique du dialogue et la projection des personnages dans une action à venir, un schéma actantiel, et non leur réaction aux événements qui viennent d'avoir lieu. Ce que les critiques ont tous pressenti, sans pourtant pouvoir le définir par un nom, c'est la modernité de cette pièce. La cabalette du duo, « Numero quindici, a mano manca », animé par l'immanquable crescendo, est écrit dans une mesure à trois temps sur une mélodie qui présente un contre-accent sur le deuxième temps qui provoque une irrésistible envie de danser. Il s'agit d'une valse, l'une des toutes premières de l'histoire de l'opéra.³² Valse rossinienne, certes, bientôt enrichie des vocalises d'Almaviva, et non valse du Second empire, mais néanmoins valse à la dernière mode, puisque ce fut le Congrès de Vienne de 1815 qui imposa cette danse nationale sur l'ensemble du continent européen.

Une musique imitative

Lorsque le pauvre Gioachino, sur lequel l'injuste bronca de la première à Rome s'était abattue de façon inattendue, écrivit à sa mère pour lui parler de sa dernière œuvre, il lui assura que la musique était pourtant bien belle et qu'elle était « spontanée et imitative à l'envi ».³³ Voilà qui soulève un épineux problème pour les spécialistes de Rossini, pour qui les lettres de 1868 contiennent une sorte de manifeste poétique : à plusieurs reprises, au cours de la dernière année de son existence, le compositeur expliqua que la musique était à ses yeux « idéale », nullement « imitative », posture qui se démarque à la fois de la musique poétique de Schumann, de la musique à programme de Berlioz ou de Liszt et de la musique du futur de Wagner.³⁴ Paolo Fabbri, à qui il est rendu hommage ici, a fait le point sur cette question dans son article de 1994 consacré à l'esthétique de Rossini.

s'observent chez plusieurs auteurs du XIX^e siècle, notamment Théophile Gautier. Qu'il me soit permis de renvoyer à mon *De quelle couleur était le gilet de Théophile Gautier au Théâtre-Italien ?*, in *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVIII^e-XX^e siècles*, ed. Andrea Fabiano, L'Harmattan, Paris 2007, pp. 149-179.

32. La passion de Rossini pour les rythmes de danse, sensible dès ses œuvres de jeunesse, ne fut que renforcée par cette nouvelle mode. « Le courrier des Théâtres » mentionne le 2 juin 1820 une valse précédente de Rossini en la strette du quintette « Oh guardate! che accidente » du *Turco in Italia* (1814).

33. « ... spuntanea ed immitativa all'eccesso », lettre du 27 février 1816, citée dans *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, ed. Bruno Cagli et Sergio Ragni, Fondazione Rossini, Pesaro 2004, vol. IIIa, pp. 121-123.

34. Lettres à Lauro Rossi (21 juin 1868) et à Filippo Lippi (26 août 1868). Voir PAOLO FABBRI, *Rossini the aesthetician*, « Cambridge Opera Journal », 6, 1994, pp. 19-29.

Il est certain que ces déclarations tardives doivent être lues dans le contexte géographique de l'évolution des arts à Paris et celui, historique, des années 1860. On peut comprendre la réaction violente de Rossini contre le matérialisme naissant, lequel tendait à nier toute transcendance et à réduire le génie artistique à la simple manifestation d'un système sous-jacent. Dans ce nouveau cadre conceptuel, l'imitation n'était qu'un cas, parmi tant d'autres, de déterminisme : derrière la surface de la représentation (*Abbild*) se trouvait l'objet représenté (*Urbild*), conçu comme un code. De fait, force est de constater que Rossini resta fidèle à une poétique idéalisée et que son attachement à la doctrine du beau idéal, socle commun de la culture pour tous les Italiens dans la première moitié du XIX^e siècle, se manifeste dans le recours à des formes codifiées et à une virtuosité vocale aux antipodes de toute expression naturelle. C'est d'ailleurs en raison de sa stylisation extrême que la ligne mélodique rossinienne ne pouvait guère être perçue comme touchante, contrairement aux mélodies de l'école napolitaine dont l'objectif était d'imiter, de recréer et de transcender par l'art les accents, les respirations et le caractère de douce familiarité des mélodies populaires.

Il barbiere regorge néanmoins de pages qui ne s'expliquent pas mieux que par la théorie de l'imitation. Tout d'abord l'imitation que Berlioz qualifiait de « physique », la seule inscrite dans les moyens propres à l'art musical et qui permettait de reproduire, par les instruments de l'orchestre, les sons de la nature.³⁵ En lieu et place de ce qui aurait dû être le grand air de Rosine, à la fin de l'acte II, Rossini reprit la tempête qu'il avait composée pour *La pietra del paragone* (1812).³⁶ Ce faisant, il dressait un parallèle entre le désarroi intérieur de l'âme de Rosine et la tourmente qui déchaînait les éléments, dans une perspective où la nature *environnant* l'homme sert de caisse de résonance à la nature *humaine*, lorsque les moyens à disposition de cette dernière s'avèrent trop limités pour exprimer la violence des émotions qui la submergent. En recourant à ce procédé, qui relève également la théorie de l'imitation, Rossini ne faisait que s'inscrire dans une tradition où s'étaient illustrés les grands auteurs français, de Racine à l'aube du XIX^e siècle.³⁷ En comparant cette tempête à celle de Paisiello, on observe à quel point Rossini

35. HECTOR BERLIOZ, *De l'imitation musicale*, « Revue et gazette musicale de Paris », 1^{er} et 8 janvier 1837.

36. Certains auteurs ont considérablement exagéré dans leurs commentaires sur les auto-emprunts du *Barbiere*. Il suffit de prendre la liste des neuf emprunts dressée par Patricia Brauner dans son édition critique de l'œuvre (Bärenreiter, Kassel 2008) et de comparer les thèmes originaux à ce que Rossini en fait dans *Il barbiere* pour prendre conscience que, si l'idée mélodique est effectivement reprise d'une œuvre antérieure, l'ensemble de l'élaboration et de l'orchestration est entièrement revu. Ces neuf auto-emprunts ne diminuent donc en rien le caractère exceptionnel de la brièveté de la genèse de l'opéra.

37. Voir en particulier les commentaires de Diderot sur le monologue de Clytemnestre dans le *Troisième entretien sur le fils naturel* (1757).

dépasse le maître napolitain lorsqu'il se trouve sur son propre terrain, celui de l'orchestre. La tempête de Paisiello sonne de façon étriquée : les effets imitatifs y sont employés de façon mécanique, sans conviction ni inspiration. On y assiste, tout au plus, à un diaporama de vignettes codifiées censées évoquer la bourrasque. Avec Rossini, tout au contraire, on a affaire à une vision. Dès les premières mesures, le timbre lumineux de la flûte contraste avec l'obscurité indistincte des tremblements des cordes et fait songer aux lointains éclairs, signes avant-coureurs de l'orage. C'est ce poids de la menace sur un présent encore calme et l'imminence de la catastrophe qui saisit l'auditeur immédiatement, l'arrache à ses rêveries personnelles et le plonge dans la narration.

Parmi les autres passages imitatifs de la partition se distingue le début de l'air de la calomnie, dont malheureusement les effets descriptifs restent le plus souvent inaperçus. Avec le jeu sur instruments d'époque et le simple respect des indications de la partition, ils ressortent pourtant de façon très claire. La rumeur est évoquée au moyen du timbre métallique des cordes sur le chevalet, qui fait penser à des animaux rampants, insectes ou serpents, tandis que le coucou, imité par les flûtes et hautbois, prend le relai. C'est donc tout un monde animalier qui anime l'obscurité, avant que la rumeur ne s'enfle et n'éclate à la lumière. En reprenant des éléments similaires, et en y ajoutant une dose de démoniaque, Weber devait signer de la même manière la page maîtresse de la Gorges aux Loups dans son *Freischütz* (1821).

Mais en matière d'imitation, les passages les plus remarquables du *Barbieri* restent ceux où Rossini établit un lien inattendu et comique entre l'application d'un patron formel neutre, conformément aux procédés de composition hérités de la musique instrumentale, et un effet de sens en lien avec la scène. On pourrait qualifier ce procédé ludique de « contre-imitation », ou d'imitation à rebours, puisque le principe de causalité est inversé et que le matériau musical précède le texte chanté. La strette de l'introduction « Mille grazie... mio Signore... » en fournit un premier exemple.³⁸ Le crescendo rossinien était ici prévu car il faisait partie du code de composition, sans lequel Rossini n'aurait pas pu s'acquitter de sa tâche dans les temps records qui lui étaient imposés. Or le musicien lui donne un sens, en le rendant porteur de la récrimination des musiciens qui demandent davantage d'argent. Ce crescendo semble donc motivé par la situation scénique, il semble l'illustrer, alors qu'il était en réalité une donnée première et que c'est au contraire le discours théâtral qui ici s'accorde à un schéma de composition pré-établi. Encore plus frappants sont les commentaires sarcastiques de Figaro dans le

38. ROSSINI, *Il barbiere*, ed. Patricia Brauner, pp. 62–77.

trio de l'acte II.³⁹ Alors qu'Almaviva et Rosine roucoulent les yeux dans les yeux et semblent perdre tout sens du temps réel — ce qui est le propre d'un numéro fermé à l'opéra — Figaro ne cesse de les presser à s'enfuir par l'échelle du balcon, tout en ponctuant ses injonctions de vocalises où il « imite » — cette fois au sens proprement musical — la ligne mélodique des deux amants. L'écriture du trio, en cet endroit, nécessitait un passage polyphonique en imitation, mais l'usage qu'en fait Rossini met en lumière le caractère impertinent et irrité du valet. Lorsqu'un bon baryton sait jouer le jeu, ce procédé d'imitation musicale devenu singerie de personnes est d'une drôlerie irrésistible.

« À chacun sa vérité »⁴⁰

Ce *Barbier* de Paisiello, tant de fois évoqué par les critiques, finit par être remis à l'affiche du Théâtre-Italien le 25 novembre, après plus de dix ans d'absence de la scène. Et de nombreux critiques durent reconnaître, en faisant amende honorable, que leur mémoire leur avait joué des tours. Soudain, la partition leur semblait froide :

Nous l'avions crainé et presque prédit : il n'y a aucun moyen de le nier, cela a été un fait évident, incontestable, et, avant tout, un journal doit la vérité à ses lecteurs, quels que soient son goût et son opinion personnelle. *Le barbier de Séville* de Paisiello a été entendu avec une extrême froideur. Les applaudissements ont été rares et l'effet général médiocre.⁴¹

Ce *Barbier* qui les avait tant émus, jusqu'à la première parisienne de la version de Rossini, n'était pas celui du théâtre mais celui que leurs souvenirs avaient embelli à leur insu. Entre-temps, beaucoup d'entre eux s'étaient laissés surprendre à goûter les mérites propres de Rossini, que celui-ci avait concentrés sur son propre terrain, celui de l'énergie et du rythme de l'action et de l'opulence du son orchestral. On était même allé jusqu'à louer la « vérité imitative frappante » du duo entre Almaviva et Figaro.⁴² L'argument même en faveur de la musique de Paisiello était récupéré par le clan adverse, et l'on découvrait qu'il y avait aussi quelque vérité dramatique dans la vitalité rossinienne. Il suffit, de nos jours, d'assister au finale de l'acte I et d'observer comment certains détails y sont dépeints, comme Bartholo

39. ROSSINI, *Il barbier*, ed. Patricia Brauner, pp. 450–453 : « Presto », « andiamo », « (Nodo) », « (Paggi) » et finalement la vocalise sur « A ».

40. Traduction française courante de *Così è (se vi pare)*.

41. « Gazette nationale », 29 novembre 1819 (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 344).

42. « Gazette nationale », 31 octobre 1819 (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 324).

fouillant dans son secrétaire pour retrouver sa lettre d'exemption, ou les apartés de Rosine et d'Almaviva échangés à la dérobad, ⁴³ pour se convaincre que ces scènes ne se contentent pas de proposer une musique bien faite, mais qu'elles s'inscrivent aussi et surtout dans la tradition du meilleur théâtre, susceptible de résister aux attaques des critiques les plus exigeants. Les derniers nostalgiques de Paisiello eurent beau reprocher à Rossini d'avoir « frappé fort au lieu de frapper juste », ⁴⁴ la mise au banc d'essai des deux partitions devait définitivement consacrer la version moderne et prouver que Rossini, en réalité, avait frappé fort et juste tout à la fois. ⁴⁵ Paisiello, avec son « harmonie maigre, pointue comme les cloches de Saint-Denis », était invité à rejoindre les antiquités au musée. ⁴⁶

C'est à partir de novembre 1819, un mois après la première, que le succès du *Barbier* de Rossini s'établit de façon définitive à Paris. Vingt ans plus tard, presque jour pour jour, l'excellence de la partition de Rossini était tellement reconnue de tous que le fait en devenait ennuyeux. « Le seul moyen peut-être de faire du neuf, déclarait Théophile Gautier, serait de vous démontrer que le *Barbier di Siviglia* de Paisiello est bien supérieur à celui de Rossini ; mais il fait trop mauvais temps aujourd'hui et nous sommes de trop mauvaise humeur contre la pluie pour soutenir gaiement cette paradoxale bouffonnerie. » ⁴⁷ À propos de Fioravanti, un autre compositeur de l'école napolitaine, Gautier disait de son style qu'il était « clair comme l'eau filtrée d'une carafe [...] C'est de la musique comme l'aimait Napoléon ; de la musique qui berce et n'empêche pas de penser à ses affaires. Quelle différence, de cette gaieté qui chevrote à la verve étincelante du *Barbier* ! » ⁴⁸

43. ROSSINI, *Il barbiere*, ed. Patricia Brauner, pp. 232–235.

44. E. J. D., *Théâtre-Italien. Première représentation de la reprise du 'Barbier de Séville', musique de Paisiello*, pp. 336–339 : 337 [27 novembre 1819] (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 339).

45. La formule sera reprise par JOSEPH D'ORTIGUE dans *De la guerre des dilettanti et de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français ; et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts* (Ladvoat, Paris 1829) dans un parallèle entre Rossini et Voltaire.

46. *Théâtre royal italien. Première représentation du 'Barbier di Siviglia' de Paisiello*, « Le courrier » [sic], 28 novembre 1819 (publié dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 342).

47. THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hertzl, Paris 1858, vol. I, p. 331 (2 décembre 1839).

48. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France*, vol. III, pp. 299–300 (2 décembre 1844).