

LE « ROSSINISME » : UNE COMPOSANTE ITALIENNE DE LA VIE PARISIENNE.

La figure de Rossini a profondément marqué Paris. Le compositeur a longtemps vécu dans cette ville, durant deux grands séjours : l'un sous la Restauration et la monarchie de Juillet de 1823 à 1836 et l'autre sous le Second Empire de 1855 à sa mort, en 1868. Ce qui fait plus de vingt-six ans vécus à Paris. Rossini a entretenu une relation privilégiée avec cette ville, où il a rencontré, en tant que compositeur, le succès, les honneurs, et la richesse. Il s'est aussi beaucoup plu à Paris, en devenant rapidement une personnalité de la vie parisienne. Peut-on pour autant parler de rossinisme ? Comme Damien Colas l'explique, quand Rossini décide de s'installer à Paris, en 1823, « il s'est produit un phénomène d'une ampleur imprévue¹ ». Et c'est un terme qui donne la juste mesure de la réception du musicien à Paris. Il suggère un mouvement immense, l'idolâtrie suscitée par l'artiste. Rossini connu en effet à Paris un accueil extraordinaire, inédit dans l'histoire de la musique. Patrick Barbier parle même de « phénomène médiatique ». Je cite : « Il est difficile de se faire une idée réelle de la popularité de cet homme qui, avant son arrivée, était attendu à Paris comme le Messie et faisait la joie d'un public de plus en plus fanatique². » Celui qu'on appelle le cygne de Pesaro fit perdre la tête aux Parisiens. La presse de la période relate une fièvre rossinienne, une rossinomanie, une « rossinité aiguë », elle rend compte de manifestations « hyperboliques », de véritables hystéries ou délires collectifs en faveur du célèbre compositeur³.

On comprend que le personnage dépasse le musicien et devient une grande figure parisienne de son époque. Sa carrière à Paris l'a mis en relation avec les célébrités de son temps. Introduit dans tous les salons mondains, il a rencontré et marqué les gens qui comptent à Paris, aussi bien dans la haute société que dans le milieu de la politique, des hommes de lettres⁴, du monde de la musique et des arts. Mais malgré les sources que sont la presse, les mémoires et les chroniques de l'époque, on conserve relativement peu de documents sur le sujet, à l'exception d'une biographie particulière, celle de Stendhal, la *Vie de Rossini*.

Véritable phénomène historique, c'est une personnalité qui a marqué son temps par sa présence artistique et mondaine. Elle constitue par conséquent un objet culturel, un paramètre de définition d'une société et d'une culture, en exprimant une époque qu'elle nous permet de déchiffrer. Dresser son portrait nous amène ainsi à pénétrer profondément à l'intérieur des territoires de l'histoire culturelle avec la volonté d'embrasser la « polysémie de l'objet étudié⁵ », d'étudier les images respectives que se renvoient la France et l'Italie, avec leurs différences, et leurs spécificités. Rossini arrive à Paris dès 1823. Dans un premier temps, nous analyserons les conditions de réception du compositeur, les lieux et les publics qui l'ont accueilli. Nous étudierons par la suite rapidement sa musique, le style du *bel canto* et la langue italienne, avant d'aborder dans un troisième temps certains aspects de sa personnalité. Nous tenterons ainsi de comprendre comment le « rossinisme » s'est construit en véritable produit parisien dont nous évaluerons le contexte, les ressorts et les enjeux dans la première moitié du XIX^e siècle.

Les cadres du rossinisme

Lorsque Rossini arrive à Paris, il trouve un public avide de divertissements, et de musique. Après la Révolution française, et les années de l'Empire, la Restauration représente pour la haute société parisienne un retour à une vie plus facile et légère. Avec un véritable désir de fête, une soif de spectacles. Dans ce contexte, le goût pour le chant prend en particulier un nouvel essor, contrairement au ballet plus à la mode sous l'Empire. Pourtant, la « mode » de la musique ne correspond plus uniquement à une société d'élite. L'accès à la musique connaît en effet une certaine phase de démocratisation. En quelques années le public

1. Damien Colas, *Rossini. L'Opéra de lumière*, Paris, Que sais-je, collection « Découvertes », 1992, p. 67.

2. Patrick Barbier, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Balzac . . . et Rossini . . .*, 1800-1850, Paris, Hachette, 2003, p. 205.

3. L'expression est de Damien Colas, *Rossini, op. cit.*, p. 81. Il explique ainsi que partant de Paris, cette frénésie gagne la planète entière. Ainsi, Flora Tristan raconte que les religieuses du monastère de santa Catarina à Arequipa, au Pérou, chantaient du Rossini en s'accompagnant à la harpe !

4. Balzac et Rossini étaient amis. Du reste, où que Balzac aille, le maître de Pesaro était sous les lumières, et sa musique subjuguait l'écrivain. Balzac a en effet rencontré Rossini, grâce à Eugène Sue dans le salon d'Olympe Pelissier en 1830 où ce dernier venait accompagner les artistes invités au clavier. La présence explicite de Rossini est d'ailleurs fréquente chez Balzac, dans les scènes de rencontre amoureuses. Dans *La Femme de trente ans*, Julie retrouve Arthur Grenville dans le salon de la maîtresse de son mari, Mme de Sérizy. *L'Otello* de Rossini prépare la scène, développe et clôt la rencontre amoureuse.

5. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 2004, p. 27.

musical croît de façon exponentielle, et dans presque toutes les classes de la société. Dans ce cadre, on dénombre à Paris, autour des années 1830, plus d'une vingtaine de lieux où l'on fait de la musique. Le goût pour la musique constitue un fait d'époque, intéressant un nombre toujours plus important d'amateurs érudits. La musique touche désormais des couches sociales plus larges, et notamment la bourgeoisie. C'est la vogue des leçons de piano, des soirées musicales.

Du point de vue topographique, le cœur culturel de la capitale est concentré sur un kilomètre carré. Ce sont les fameux grands boulevards, « l'épine dorsale de Paris au XIX^e siècle⁶ », lieux mythiques de la vie parisienne. Entre la rue de Richelieu et le boulevard des Italiens, les mélomanes ont à leur disposition le « quartier général de l'art lyrique⁷ ». C'est là que sont presque tous les chanteurs et les compositeurs. Rossini s'installe lui-même dans ce quartier⁸. Désormais, on aime se montrer au théâtre, se quereller sur les mérites respectifs de l'Opéra ou du Théâtre-Italien, placer Rossini ou Meyerbeer au centre de toutes les conversations. Ce sont les nouveaux rituels du Tout-Paris. Le terme de « mélomanie » entre d'ailleurs en usage aux alentours de 1830.

Le phénomène musical résonne dans la littérature de l'époque et le romancier se fait l'écho des tendances de son temps. Des écrivains comme Chateaubriand, Stendhal, Hugo, Gautier, Sand ou Balzac⁹, révèlent en effet une forte présence de cet art dans leurs œuvres, du point de vue du style comme du genre. C'est aussi l'apparition de la critique musicale, et l'époque de la production intensive de livrets. Dans ce cadre artistique florissant, Paris accueille de nombreux étrangers, qui viennent y « fortifier leurs idéaux de liberté¹⁰ ». Ils sont attirés par le magnétisme de cette ville rayonnante sur le plan culturel, politique et économique. « Cette monstrueuse merveille », selon les termes de Balzac, attire les talents du monde entier et concentre le pouvoir de décision en matière d'art¹¹. Elle incarne la capitale européenne, voire mondiale de la culture, arbitre des élégances et du bon goût¹², vers laquelle convergent les ambitions, centre d'une activité heureuse et exubérante.

La capitale est alors un « creuset cosmopolite qui accueille les génies venus d'ailleurs¹³ ». Joël-Marie Fauquet décrit une ville tour à tour espagnole, polonaise, italienne, allemande¹⁴. Dans ce contexte, on distingue une première vague de migrations de musiciens étrangers, notamment italiens, comme Cherubini et Spontini, et une seconde, plus prestigieuse encore, qui voit l'arrivée à Paris de grands compositeurs comme Rossini, Bellini, Paganini, Meyerbeer, Donizetti, mais aussi Liszt (hongrois), Chopin (polonais), avant la venue de Wagner, d'Offenbach (allemands) ou de Verdi en 1849. L'ensemble donne à Paris une atmosphère très éclectique, riche et créative, qui lui façonne une identité particulière. On constate de fait, à

6. Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 186.

7. *Ibid.*, p. 184.

8. En fait, toutes ses habitations seront concentrées de la rue Montmartre à la Place de la Madeleine. Sous le Second Empire, il tiendra salon dans le quartier de la Chaussée d'Antin.

9. L'étude de l'influence musicale dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle a été déjà longuement entreprise. Il nous paraît donc inutile de revenir ici sur ces recherches. Néanmoins, l'œuvre de Balzac témoigne particulièrement de l'importance du thème musical dans la création romanesque. Dans notre optique historique, cet écrivain nous fournit des éléments d'informations précieux. Il cite fréquemment l'Opéra et le Théâtre-Italien, nourrit ses écrits d'allusions à des références musicales. Balzac connaît ses premières affinités avec la musique au cours du service religieux. D'où sa préférence pour la prière de Mosé, pour l'orgue, pour les importations bibliques (histoire de Mohammed) dans *Gambara*, et pour le sens métaphysique dans la symphonie de Beethoven. Graduellement, la musique, et les musiciens, augmentent dans ses écrits. Dans *Massimila Doni*, il nous offre une variation « vocale » sur le thème favori de l'artiste génial.

10. Joël-Marie Fauquet, « Paris », dans Joël-Marie Fauquet (dir), *Dictionnaire de la musique en France*, Paris, Fayard, 2003, p. 937.

11. *Ibid.*, p. 938.

12. Voir Stella Rollet, *Donizetti et la France : Histoire d'un oubli ? (1830-1914)*, mémoire de DEA, sous la direction de Jean-Yves Mollier et de Jean-Claude Yon, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, septembre 2002, p. 144. Elle énumère les termes employés pour rendre compte du rôle joué par Paris dans le domaine de la culture dans la première moitié du XIX^e siècle. Paris est ainsi « l'arbitre des élégances européennes », la « Capitale du monde civilisé », une « capitale cosmopolite », « capitale des arts et des lettres et capitale des plaisirs », un « centre de la musique et de la littérature européenne », un « carrefour international », une « capitale européenne de la musique », « capitale internationale de l'opéra ». Le critique musical Paul Scudo parle pour évoquer ce phénomène de « suzeraineté intellectuelle de Paris sur les autres capitales » (Paul Scudo, *Critique et littérature musicale : deuxième série*, Paris, Hachette, 1859, p. 416). Joseph-Marc Bailbé décrit pour sa part le « pôle d'attraction des nations européennes ». (Joseph-Marc Bailbé, *op. cit.*, p. 5).

13. L'expression est de Stella Rollet, *op. cit.*, p. 144.

14. Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire, op. cit.*, p. 937.

cette époque, le caractère indispensable d'un séjour à Paris, « étape nécessaire à la consécration de toute carrière musicale », « itinéraire obligé de tout grand artiste européen¹⁵ » en devenir.

Donizetti s'enchant ainsi : « Paris est une grande ville. Les artistes y sont honorés, respectés, et sont partout bien acceptés¹⁶. » De même pour un compositeur comme Berlioz, si « la saison de Londres » est « le cri de tous les chanteurs, italiens, français, belges, allemands, bohèmes, hongrois, suédois et anglais [...] à Paris, l'on a tout en matière d'opéra¹⁷ ». Chopin confie, pour sa part, dès son arrivée à Paris en 1831, à son ami Titus Woyciechowski : « Je suis content de ce que j'ai trouvé dans cette ville [...] les premiers musiciens et le premier Opéra du monde¹⁸. » Il ajoute également : « J'ai tout à Paris comme je ne l'ai jamais eu [...] C'est ici seulement qu'on peut savoir ce que c'est que le chant [...] le nombre de gens s'intéressant à quelque branche de l'art musical est surprenant¹⁹. » Mais cette concentration de talents étrangers suscite aussi de nombreuses plaintes nationalistes, dont nous allons reparler.

Quand Rossini arrive à Paris, il est déjà célèbre. Avec plus de trente opéras écrits en moins de quinze ans, nombre de ses chefs-d'œuvre ont déjà été applaudis dans la ville. En effet, sa musique s'était répandue en circulant en France, chez les amateurs, grâce à l'importation de partitions venues d'Italie, ou à travers certaines publications parisiennes²⁰. L'édition musicale est à cette époque en plein essor. Ainsi, par exemple, la cavatine *Di tanti palpiti* de *Tancredi* de Rossini, sans doute le morceau le plus célèbre en Europe, parvient à Paris, à peine un an après la création vénitienne de l'ouvrage, c'est-à-dire en 1814.

Le Théâtre-Italien, le théâtre de Rossini, est une véritable enclave italienne au cœur de Paris. Dès 1821, c'est le début d'une période musicale où un seul homme mobilise toutes les attentions, et domine l'univers musical parisien de manière quasi exclusive²¹.

Cette lithographie intitulée « Rossini soutenant à lui seul tout l'opéra italien », est extraite du Journal *Le Miroir*. Elle est très intéressante car elle illustre cette idée de monopole. Delacroix l'a dessinée en 1821, donc avant même l'arrivée du compositeur à Paris. Elle représente le portrait du jeune Rossini, qui domine pleinement la scène du théâtre italien, comme on le voit à travers son attitude en grand écart. Ses poches débordent de partitions, ce qui rappelle l'abondance de son œuvre et sa facilité à composer. Rossini est engagé au Théâtre-Italien en 1823, pour occuper les fonctions officielles de directeur du Théâtre-Italien, puis de Compositeur du Roi. Ce poste à Paris allait lui fournir une pension à vie et des droits d'auteur importants, dont il n'aurait pas pu jouir en Italie. On peut alors lire dans la presse : « Il y a huit ans [les Italiens] étaient presque déserts... Que les temps ont changé ! aujourd'hui c'est le théâtre à la mode, le théâtre de bon ton ; on regarderait en face celui qui dirait qu'il n'a point entendu Madame Pasta ; qu'il ne connaît ni la *Gazza ladra*, ni la *Cenerentola*, et l'on rirait... Qui a donc opéré cette grande métamorphose ? l'Orphée de Pesaro, Rossini²². »



15. Liliane Lascoux, « Accueil de Rossini . à Paris », dans Joseph-Marc Bailbé, *Paris et l'Europe musicale*, op. cit., p. 43.

16. Guido Zavadini, *Donizetti : Vita, musica, epistolario*, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1948, p. 369 (Lettre adressée à Giampieri le 10 avril 1835).

17. Hector Berlioz, *Les Grottesques de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1859, p. 118.

18. Bernard Gavoty, *Chopin*, Paris, Grasset, 1977, p. 141.

19. Cité par François Lesure (dir), *La Musique à Paris en 1830-31*, Paris, Bibliothèque nationale, 1983, p. 1.

20. D'après Jean Mongrédien, il existe dès l'Empire une publication d'un petit nombre d'extraits d'opéras en partitions pour piano et chant (voir l'éditeur Carli par exemple ou chez la veuve Duhan). Les éditions françaises pour chant et piano sont importantes : elles permettaient aux amateurs parisiens (ou provinciaux) qui ne fréquentaient pas le Théâtre-Italien de connaître quelques fragments du compositeur et de se familiariser avec son style. Voir Jean Mongrédien « Giovanni Simone Mayr en France » dans *Mayr, l'opéra teatrale e la musica sacra. Atti del Convegno Internazionale di studio*, 1995, p. 30.

21. Même après 1830, où il est enfin relayé par l'arrivée des deux nouveaux génies du *bel canto*, Bellini et Donizetti, Rossini conserve la première place.

22. *Grande Biographie dramatique par l'Hermite du Luxembourg*, 1824.

Mais si, par ce succès, Rossini donne un véritable coup de fouet à l'institution, on lui reproche aussi un certain « nombrilisme » et plusieurs journalistes déplorent le manque de variété de spectacles offert aux Bouffes ; dès 1823, le *Courrier des Spectacles* affiche son ennui : « Le répertoire de ce théâtre est si peu varié, le public, qui cependant ne se lasse pas de s'y rendre, le sait tellement par cœur, nous avons fait tant d'articles sur tout ce qui s'y joue, sur les acteurs et sur les actrices qui y chantent, que nos abonnés pourraient aussi savoir par cœur ce nous aurions encore à leur dire...²³. »

Dans ce contexte, Rossini est invité partout et chacune de ses apparitions publiques est commentée dans la presse. Le Banquet du Veau qui tête²⁴ illustre un moment important du rossinisme. Il s'agit d'un repas offert à Rossini par ses admirateurs dans le restaurant place du Châtelet, le 16 novembre 1823. Les plus grands artistes du premier XIX^e siècle s'y sont réunis avec cent cinquante invités, dont M^{lle} Mars, Talma, le scénographe Pierre Cicéri, ou le peintre Horace Vernet. De ce banquet naît un phénomène parisien : la presse s'enflamme et les lecteurs sont envahis par la figure de Rossini. Sa musique suscite une multiplication de pastiches. Elle est diffusée partout à Paris, à l'Odéon ou dans d'autres théâtres parisiens comme le théâtre du Gymnase, où Scribe et Mazières célèbrent l'événement en écrivant un vaudeville intitulé *Rossini à Paris ou Le Grand Dîner*, ce qui est un gage de parisianisme.

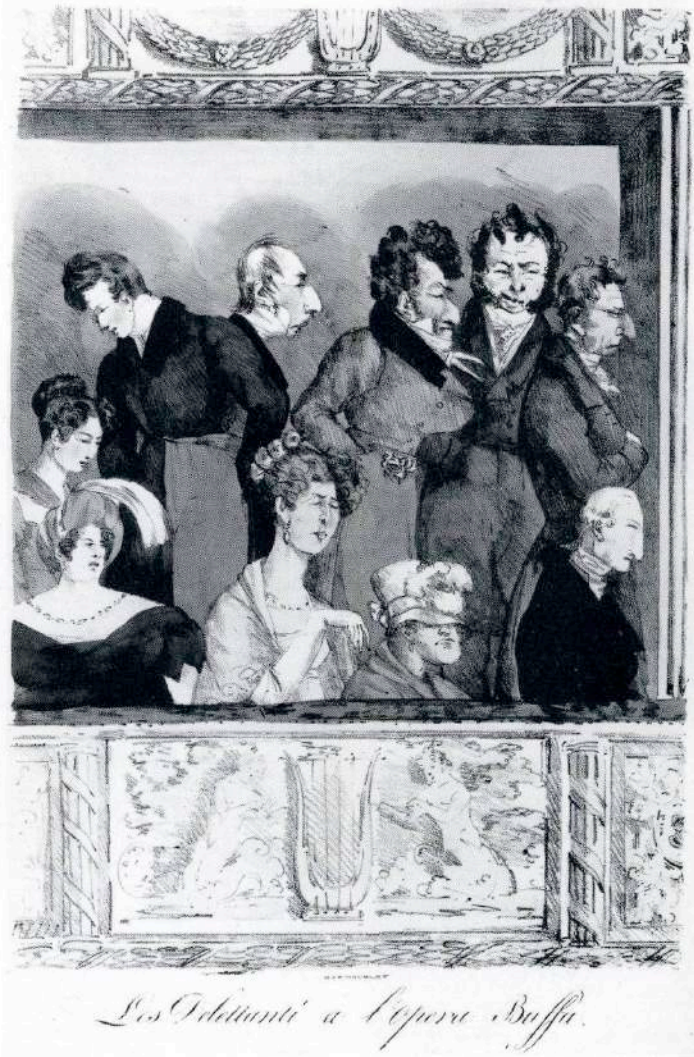
Au Théâtre-Italien, on parle de « population rossinienne ». C'est un public à part, passionné de musique italienne, dans un esprit d'avant-garde et d'élitisme. Le Théâtre-Italien représente le théâtre le plus en vue, et incarne un certain style d'esprit, l'idée du chic et du moderne. Au sein de ce public les dilettantes sont des acteurs importants du rossinisme. Le terme de *dilettante* lui-même est ambigu. Participe présent de *dilettare*, « délecter », il apparaît pour la première fois en 1740, sous la plume du président de Brosses, pour désigner un amateur de musique italienne. Plus largement, il désigne un amateur d'art, un homme de goût puis une activité, dont parle Castil-Blaze, en 1821, en évoquant le dilettantisme : « Un dilettante se prend de belle passion pour un compositeur et ne trouve rien de beau que la musique de son auteur favori²⁵. » On trouve fréquemment cette expression dans la presse de l'époque, pour évoquer des amateurs passionnés, en général, « des arts et des curiosités élégantes de la science ». Ceci étant, Castil-Blaze précise que « la haute classe dilettante n'aime que la musique vocale ». Berlioz propose, pour sa part, dans un article du *Corsaire* en 1824, une définition du dilettante selon trois caractéristiques qui affinent un peu le personnage : le dilettante est un « homme de bonne compagnie qui doit sans cesse parler musique, et surtout ne pas avoir le sens commun quand il parle », un « homme qui a fait son choix, sans se livrer à une exploration prudente du monde musical²⁶, un homme aux idées préconçues, qui ne vit que pour entendre et disserter sur la musique dans un monde clos régi par la mode. Il évoque à la fois l'hédonisme, mais aussi pour certains la médiocrité, l'amateur qui n'y connaît rien, par opposition aux véritables mélomanes qui sont censés réfléchir profondément à la musique.

23. *Le Courrier des Spectacles*, 6 mai 1823.

24. Le banquet du Veau-qui-tête fut le point culminant des fêtes données en l'honneur de Rossini. Le journal *La Pandore* du 18 novembre 1823 a publié un long compte rendu de cet événement : « La fête acceptée et présidée par M. Rossini n'était pas seulement un hommage à son génie, elle était aussi l'expression d'une opinion musicale à laquelle se rattachent de nombreux adhérents... Hâtons-nous donc de donner les détails de cette fête qui fera époque dans l'histoire des arts, et dont le souvenir restera comme un des monuments de l'hospitalité française... Il serait difficile d'imaginer un coup d'œil plus brillant que celui que présentait la table autour de laquelle ont pris place cent cinquante convives. M. Rossini était assis entre M^{lle} Mars et M^{lle} Pasta... Dans ce groupe éclatant de parure et de beauté, tous les arts, tous les talents étaient dignement représentés. »

25. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse, Nîmes, Collection Rediviva, 1991 (réimpression de l'édition de 1866-1876), article « Dilettante ».

26. Berlioz, très ironique : « Ce sont des gens de goût qui ne vont qu'au Théâtre-Italien, ne lisent jamais de partition, pour une bonne raison qu'on devine facilement, et décident en dernier ressort du mérite des pièces, des chanteurs et des orchestres. » (*ibid.*).



Les dilettantes sont une communauté remarquable à divers égards. Ils ont souvent suscité de nombreux portraits et caricatures. « Aux stalles du balcon se prélassaient les lions de la ménagerie fashionable [...] race superbe commençant invariablement par un toupet frisé, continuant par un binocle, et finissant par une paire d'éperons²⁷. » Ils constituent une sorte de « faune amusante, à la fois excessive et touchante²⁸ », et sont un des traits de caractère du Théâtre-Italien sous la Restauration et sous la monarchie de Juillet. Érudits, mélomanes, les dilettantes sont des élégants, précieux et exubérants, qui affichent une identité marquée, idolâtrant la musique italienne et le *bel canto*. Socialement, ils correspondent à une population jeune, snob, mondaine et très aisée, qui consacre l'exclusivité de son temps aux plaisirs de l'esprit. Ils sont affectés, sûrs d'eux, à la pointe des dernières tendances de Paris. C'est un public de fans, d'inconditionnels, d'ultrafanatiques²⁹ qui passe tout son temps au Théâtre-Italien. On peut lire dans le journal *Le Diable Boiteux* : « On prétend, mais nous ne garantissons pas le fait, que deux Rossinistes ont été trouvés, gelés, à quatre heures du matin, dans la rue Rameau : leurs mains étaient encore jointes, et ils avaient la bouche ouverte pour crier bravo³⁰. » Tributaires de la

mode, ils apparaissent comme des personnes arrogantes, affectées et superficielles. Pourtant, ils comptent parmi eux le jeune Stendhal à qui les musicologues reconnaissent aujourd'hui des qualités indéniables de critique musical.

Sans rentrer dans une réflexion technique de musicologue, on peut alors s'interroger sur cette musique, et l'engouement qu'elle suscita chez les Parisiens au XIX^e siècle.

La musique de Rossini, le bel canto et la langue italienne

Il y eut en effet d'emblée une grande connivence entre Rossini et son public, et l'on peut penser que le caractère italien de sa musique explique pour une large part cette fureur rossinienne. Car comme le rappelle Jean-Marie Bruson, l'essentiel de ce qu'a écrit Rossini ne l'a pas été à Paris, ni pour Paris mais dans son Italie natale³¹. Rossini a probablement véhiculé avec lui une certaine image mythique de l'Italie³², avec les

27. Ch. de Bernard, *Le Naud gordien*, cité dans Joseph-Marc Bailbé, *Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*, Paris, Lettres modernes Minard, 1969, p. 25.

28. Patrick Barbier, *A l'Opéra, op. cit.*, p. 217.

29. *Ibid.*

30. *Le Diable Boiteux*, du 13 novembre 1823.

31. En dehors de *Guillaume Tell*, qui peut être considéré, avant la « bataille d'Hernani », comme le premier opéra romantique de la scène française (et en dehors du *Stabat Mater* et de la *Petite messe solennelle*). Des opéras comme *Guillaume Tell* de Rossini ou *Dom Sébastien* de Donizetti représenteront par la suite des synthèses des styles italiens et français. C'est en cela que le musicien de Pesaro a d'ailleurs ouvert la voie à l'opéra romantique avec *Otello*, *La Donna del lago* et surtout *Guillaume Tell* en offrant une interprétation latine du romantisme.

clichés et les représentations que cela implique : les notions d'insouciance, de légèreté, de fantaisie, un aspect ensoleillé, et généreux dans ses mélodies. La musique de Rossini reste en effet toujours relativement gaie même lors de situations tragiques, le compositeur rapprochant en cela l'*opera seria* de l'*opera buffa*, effaçant ainsi la frontière entre les deux genres. Du reste, ces deux formes demeurent chez lui assez proches³³.

La musique de Rossini, c'est aussi le style du *bel canto*, littéralement « le beau chant », une expression apparue en France dans les années 1820-30. Cet art devient alors extrêmement populaire, les Français découvrant ces trésors d'ornementation et de virtuosité dont ils avaient été privés auparavant³⁴. L'ensemble crée une musique jubilatoire, enivrante, qui déclenche une certaine frénésie chez ses auditeurs ; elle satisfait le grand public et répond pleinement au besoin de détente et d'idéal de plaisir de la société parisienne. En résulte une certaine mode de l'Italie à Paris. Ainsi, selon M^{lle} Noli³⁵, cette vogue italianophile atteint justement une forme d'apogée en France en 1825, alors que Rossini est dans l'oreille de tous les Parisiens.

Le compositeur a en effet apporté à Paris « des habitudes italiennes » : un certain style de vie, une nouvelle mondanité, et un goût un peu snob pour l'étranger. C'est la mode de la gastronomie italienne, l'envie de porter des chapeaux de paille, etc. Les Parisiens se passionnent aussi pour la langue italienne, la langue de Rossini, son charme, sa musicalité : la langue d'opéra par excellence³⁶. D'ailleurs la presse voit fleurir à cette époque les petites annonces de cours particuliers. Certains salons sont également contre tout ce qui n'est pas italien ; celui de Giuditta Pasta mais aussi celui de Gérard. Enfin, là encore, on ne compte plus les écrivains qui ont manifesté dans le premier XIX^e siècle un intérêt très fort pour les arts et les mœurs de ce pays. Les sujets historiques italiens comme les livres de voyage se multiplient dans la littérature française, chez Chateaubriand³⁷ et Mme de Staël³⁸, Stendhal, Lamartine, Sand³⁹ ou Musset. Mais la musique de Rossini déclenche aussi les foudres.

En effet les controverses, les querelles et les polémiques se sont multipliées autour du succès du musicien à Paris. D'ailleurs, selon Damien Colas, « aucun autre compositeur du XIX^e siècle, pas même Wagner, ne sera autant adoré et fêté ou, au contraire, vilipendé par ses détracteurs⁴⁰ ». En effet, la musique est alors l'un des grands enjeux culturels du nationalisme et la susceptibilité est très forte. L'arrivée de Rossini à Paris déclenche un climat de véritable guerre musicale où tout le monde prend parti et se passionne ; ainsi le chroniqueur Paul Scudo, de la *Revue des Deux Mondes*, présente la ville de Paris partagée entre deux civilisations musicales : « une grande partie, largement majoritaire, déployant un fanatisme sans limite pour le héros du jour, et l'autre, se répandant en railleries et calomnies par le truchement de la presse⁴¹ ».

Dans ce contexte, la presse est en effet un acteur incontournable du rossinisme et possède une influence décisive. Paris est alors « le » critique musical européen, sans qui aucune carrière internationale n'est possible. Les débats se multiplient : on retrouve les partisans de la grande école française à l'Opéra et l'Opéra-Comique d'une part, et ceux de la musique italienne d'autre part⁴². Jean-Marie Bruson explique ainsi : « face au mouvement rossiniste triomphant, un anti-rossinisme très actif se constitue composé

32. Mais il ne faut pas oublier qu'il doit aussi beaucoup à la musique allemande, l'étude de Mozart, la discipline, le soin, la consistance, etc., dans une pleine assimilation de la musique allemande contemporaine. Il avait aussi un goût affirmé pour Haydn et Mozart.

33. Dans un processus inverse de Mozart qui introduisait du grave et du tragique dans l'*opera buffa*, Rossini traite pour sa part l'*opera seria* d'une main légère.

34. Voir Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, Paris, Fayard, 1987 ; Olivier Merlin, *Quand le Bel Canto régnait sur le Boulevard*, Paris, Fayard, 1978.

35. R. Noli, *Les Romantiques français et l'Italie, essai sur la vogue et l'influence de l'Italie en France de 1825 à 1850*, Paris, Hachette, 1928.

36. Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 215.

37. Chateaubriand exprime notamment sa tendresse pour la douceur du chant italien, lors de son voyage américain de 1791 : « Les filles de mon hôte, en beaux cheveux blonds annelés, chantaient au piano le duo de Pandolfetto de Paisiello, ou un cantabile de Cimarosa, le tout à la vue du désert, et quelquefois au murmure d'une cascade », rédigé en 1822 (*Mémoires d'outre-tombe*, Flammarion, 1992, t. I, p. 300).

38. « Qui n'a pas entendu le chant italien, ne peut avoir l'idée de la musique » (Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807), éd. Balayé, 1985, p. 247).

39. « Oui, chère Italie, sœur de la France, on naît chez nous avec ton amour dans le cœur. C'est un instinct passionné qui lutte et qui souffre comme le tien lutte avec l'amour de la liberté » (G. Sand, *La Guerre*).

40. Damien Colas, *op. cit.*, p. 91.

41. Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 209.

42. On retrouve ici les deux tendances qui s'affrontent encore et toujours, un siècle et demi après l'opposition de Lully aux compositeurs italiens, près de cent ans après la querelle des Bouffons, et un demi-siècle après la rivalité entre gluckistes et piccinistes.

essentiellement de nationalistes et de traditionalistes. Les premiers voyaient avec déplaisir l'opéra français délaissé et ses représentants éclipsés par la vogue italienne, et les autres assistaient avec regret à l'abandon progressif des œuvres de Cimarosa, Paisiello ou de Fioravanti au profit des seuls ouvrages de Rossini⁴³. Mais que reprochent-ils à la musique de Rossini ?

Une musique facile et charmeuse, des airs trop accessibles, au caractère superficiel ou commercial : une musique qui connaît une trop large diffusion. L'illustration parfaite de la mélodie italienne en opposition à « l'harmonie allemande », la musique savante par excellence, véritable topos de l'époque. Rossini traiterait ainsi le grand public de Paris en « enfants gâtés » en exploitant le filon jouissif du crescendo, des artifices vocaux, de l'orchestration bruyante et puissante, porteuse d'émotion. On peut lire dans la presse parisienne : « M. Rossini est désespéré que le carillon de la Samaritaine ait été détruit. C'était un rival à combattre⁴⁴. » Il fut d'ailleurs appelé « Monsieur Crescendo » ou « *Il Signor vacarmini* ». La critique la plus courante était en effet l'idée que Rossini aimait faire du bruit. Amédée de Tissot écrit ainsi dans son opuscule *Deux mots sur les théâtres de Paris* (1827) :

L'orchestre n'est pas tenable quand on donne des pièces de Rossini La nature, qui nous a donné des paupières [...] aurait bien dû nous accorder une membrane avec laquelle nous eussions pu à volonté fermer l'oreille et ne point entendre des sons criards et assourdissants [...] ; quand on entend sa musique de caserne, et l'insupportable charivari que produit le jeu continu de la grosse caisse, des timbales, des cymbales, etc., on doit supposer que cet homme n'a reçu qu'une triste éducation, qu'il n'a étudié ni les lettres ni l'antiquité ; qu'il n'a fréquenté que des gens de la basse classe du peuple...⁴⁵

On voit alors éclore une floraison d'articles⁴⁶ et de pamphlets⁴⁷, dont la célèbre querelle Berton-Stendhal en 1821. Berton publie une suite d'articles, dans *L'Abeille*, sous le titre « De la musique mécanique et de la musique philosophique », les inventions de Rossini n'étant selon lui que des procédés purement mécaniques. Stendhal, rossiniste de la première heure, s'insurge et lui répond dans les articles du *Miroir des spectacles*. À ses yeux, Rossini représente au contraire l'intelligence, la modernité.

43. Jean-Marie Bruson, *Rossini. à Paris*, Musée Carnavalet, Paris, Société des Amis du Musée Carnavalet, 1992, p. 29.

44. Patrick Barbier, *A l'opéra...*, *op. cit.*, p. 210.

45. Cité par Jean-Marie Bruson, *op. cit.*, p. 32.

46. Presque dix ans après, dans le recueil collectif *Les Étrangers à Paris*, Warée, 1844, on trouve les lignes suivantes de Louis Desnoyers, très révélatrices et pleines d'humour : « Vous plaît-il d'entendre d'excellente musique étrangère, admirablement exécutée par des étrangers, devant un auditoire aux 3/4 étranger ? Le Théâtre-Italien vous ouvre son élégante enceinte. La seule différence est d'y trouver place, à moins de se faire inscrire trois ans d'avance... » *Rossini à Paris, Revue du Centre d'Art, Esthétique et Littérature* (CAEL), textes présentés par Joseph-Marc Bailbé, Université de Rouen, 1994.

47. Notamment à travers la personnalité de Berton, Henri-Montan (1767-1844). Formé par Sacchini, Berton, dans son essai *De la musique mécanique et de la musique philosophique* (1821), 2^e éd (1826), dirigé contre les idées de Stendhal, à la singularité de s'opposer à la vogue de l'opéra de Rossini. Ce dernier défend en effet une conception « philosophique » de la musique en opposition à la musique « mécanique » caractérisée selon lui par l'œuvre de Rossini. Il lui reproche ainsi une harmonie prétentieuse, une mélodie maniérée, une incohérence rythmique, une complexité polyphonique inutile, une instrumentation trop bruyante.

L'une des premières caricatures de Rossini publiées à Paris est intitulée « Il signor Tambourossini ou la nouvelle mélodie⁴⁸ ». On y voit Rossini au centre qui tape sur un tambour, souffle dans une trompette, et piétine des violons. Apollon qui incarne le symbole de la musique civilisatrice se précipite dans un gouffre en se bouchant les oreilles, Pégase, emblème de l'inspiration poétique, s'enfuit derrière alors que Midas, l'image du mauvais goût, à droite, lui tend un miroir. On accuse Rossini de faire du bruit avec le clinquant de son orchestre, l'abus des percussions. C'est un véritable leitmotiv qui perdure dans la critique de Rossini.



Ainsi cette caricature de Mailly parue dans *le Hanneton* en juillet 1867, sous le second Empire, dans le cadre de la commande d'un hymne à Napoléon III qui fut joué lors de l'Exposition Universelle de 1867. On retrouve l'idée du vacarme, avec le canon, le tambour, la cloche et le clairon.

Ou encore cette gravure sur bois coloriée d'après André Gill, parue dans *La Lune* du 6 juillet 1867. Rossini y est représenté en saltimbanque. Il est là encore en train d'allumer un canon.



48. Jean-Marie Bruson, *op. cit.*, p. 31.

Mais ces antirossiniens lui reprochent aussi des défauts de personnalité, un caractère brillant et moqueur, qu'ils associent à son italianité, et qu'ils n'acceptent pas de voir régner sur la scène de la capitale. Comment alors comprendre qu'un Italien puisse s'intégrer à ce point dans la société parisienne ? C'est ce dernier aspect que nous allons à présent développer.

La personnalité de Rossini

Dans sa *Vie de Rossini*, publiée en 1823, Stendhal décrit un personnage extrêmement doué mais insouciant, insolent de paresse. Sans l'avoir véritablement connu, Stendhal a pourtant fortement contribué à construire l'image d'un Rossini jovial et désinvolte, ingrédients majeurs du rossinisme parisien. Dans le même esprit, les frères Escudier racontent à propos de la création de l'opéra *Guillaume Tell* : « On a raconté bien souvent que le compositeur travaillait au milieu de ses amis, au bruit des conversations, et que tout en transcrivant ses idées sur le papier, il parlait à l'un, répondait à l'autre, et se plaisait à animer la causerie de ses bons mots et de causticité⁴⁹. »



L'image d'un personnage de fêtes, à la répartie vive et acérée, qui rayonnait dans les salons parisiens, fut reprise par tous les biographes de Rossini. Or l'on peut se demander pourquoi ce cliché perdure, pourquoi ce furent ces traits de caractère qui furent retenus par tous, dans la mesure où il demeure très difficile de savoir qui il fut véritablement. Car Rossini reste, finalement, faute de sources suffisantes à ce jour, une des figures les plus énigmatiques de l'histoire de la musique. *Le Courrier des Théâtres* du 12 novembre 1823 nous propose un portrait du compositeur en en faisant une définition du génie, un être qui serait épanoui, nourri par sa création et dont la physionomie porterait les traces : « [...] M Rossini porte une de ces figures ouvertes et bien nourries qui communiquent, d'une manière irrésistible à tout venant, la joie dont elles sont empreintes. Le docteur Gall trouverait sans doute sur son front étendu et découvert, tous les indices rares et précieux qui révèlent infailliblement la présence du génie ; sa taille est moyenne et sa rotondité au moins raisonnable ; la gaieté et un sourire gracieux viennent souvent animer son visage⁵⁰. »

Cette image radieuse contraste fortement avec la représentation habituelle du mythe du génie romantique, malingre, en souffrance. L'image d'un être solaire génial, qui serait plein de malice et d'entrain, paraît plutôt être une appropriation parisienne du personnage, qui dans un jeu de miroirs retrouverait ses propres valeurs esthétiques. Rossini se serait lui-même intelligemment prêté au jeu en devenant l'archétype du compositeur italien à Paris, truculent, futile, qui créait sans aucune difficulté. Ainsi, Damien Colas explique : « Rossini n'est souvent connu qu'au travers des représentations qu'il donnait de lui-même. La plupart des biographies écrites tardivement décrivent le masque que le compositeur portait en société et non son vrai visage⁵¹. »

Il y a en effet plusieurs épisodes de sa vie qui dénotent une personnalité beaucoup plus complexe. Nous pensons par exemple à la période que les historiens de Rossini appellent « le grand renoncement » : après l'immense succès de *Guillaume Tell*, Rossini cesse d'écrire pour le théâtre lyrique. Il n'a alors que trente-sept ans. C'est une retraite définitive de la scène, avec quarante années de silence quasi complet à venir. Il reste toutefois « l'éminence grise de la vie lyrique parisienne », en conservant notamment une influence décisive au Théâtre-Italien.

49. Marie et Léon Escudier Marie, *Rossini. Sa vie, et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1854, p. 212.

50. *Le Courrier des Théâtres*, 12 novembre 1823.

51. Damien Colas, *op. cit.*, p. 11.

Mais malgré le caractère très étrange de ce choix du renoncement, c'est encore une fois l'image d'un patriarche bienveillant et épicurien qui ressort dans la presse parisienne.



Ce petit bronze de Rossini assis est daté de 1835 : on le voit étendu sur une méridienne, incarnant la nonchalance, l'allégorie du renoncement. On retrouve à ses pieds des partitions, des plumes, et des couronnes de lauriers.

Dantan le représente lui aussi comme un bon vivant, épanoui, familier des promeneurs du boulevard.



Enfin la lithographie de Benjamin, publiée dans *Le Charivari*, quatre ans après le départ du compositeur, montre qu'il était toujours, malgré son absence, un personnage « parisien ». Rossini est désormais un homme gros et riche qui peut se reposer sur ses lauriers malgré les conséquences tragiques pour l'Opéra français que l'on voit s'écrouler derrière⁵².

52. Lithographie de Benjamin dans le *Charivari* du 18 mars 1839, voir Jean-Marie Bruson, *op. cit.*, p. 117.

Pourtant on peut s'interroger sur ce brusque arrêt de création. Est-ce pour finir sa carrière en beauté et s'éclipser en grand seigneur ? Le compositeur, homme des Lumières, aurait-il été conscient d'incarner un art fortement héritier du XVIII^e siècle, face à la montée du romantisme à Paris ? Pour des raisons de contrat, suite à la révolution de Juillet ? Nous ne pouvons répondre à ces interrogations. Mais l'on peut aussi imaginer, comme Damien Colas, que ce sont les conséquences d'un tempérament obsessionnel, insatisfait chronique, qui explique ce renoncement à la composition. Rossini n'aurait jamais été ce musicien frivole, insouciant. À force de retouches et de reprises dans ses œuvres, il aurait été exténué et au bord de la dépression nerveuse. Par ailleurs, nous savons que Rossini souffrait de graves dérèglements urinaires.

Au cours des années 1837-1854, Rossini quitte la France et part à Bologne, pourtant le rossinisme perdure à Paris avec la création publique du *Stabat mater*, la mise en scène de *Robert Bruce* ou l'inauguration de sa statue dans le vestibule de l'Opéra. Le *Guillaume Tell* de Duprez, lors de la célèbre soirée du 17 avril 1837, est aussi un événement de première importance dans l'histoire du rossinisme.

En pleine période du mythe du ténor, on voit ici le célèbre chanteur lancer son contre-ut de poitrine dans cette caricature publiée dans *Le Panthéon charivarique*, en 1838. Cette soirée mémorable fut le point de départ d'une nouvelle carrière pour l'œuvre de Rossini.



Mais, en 1855, Rossini revient s'installer à Paris après presque vingt ans d'absence et c'est alors le début d'une seconde vie pour le musicien, métamorphosé dans la capitale. Car à force d'être le héros des Parisiens, il semble que Rossini ne pouvait être heureux qu'à Paris. Ainsi, déjà lors d'un bref retour à Paris en 1843, alors qu'il était souffrant, Rossini se serait écrié, selon les frères Escudier : « En entrant dans Paris, j'ai senti comme un brouillard qui se détachait de ma tête. Mes yeux suivaient avec la plus grande curiosité tous les objets qui se présentaient devant moi. Pendant dix minutes je me suis senti comme un enfant en vacances. Je vous assure qu'en revoyant Paris, j'ai éprouvé une véritable émotion⁵³. » Comme si la représentation du Parisien jouisseur, élaborée par le public, les dilettantes, la presse mais aussi par ses détracteurs, l'avait rattrapée, et s'imposait désormais à lui-même. Dès lors, Rossini allait entretenir son propre mythe, en incarnant un personnage emblématique de la vie parisienne. Revenu dans la capitale en 1855, le musicien, apaisé, aurait retrouvé à Paris sa bonne humeur et son énergie créatrice. Il écrira *Les Péchés de vieillesse* en 1857 et *La Petite messe* en 1863.

Comme l'explique Damien Colas : « Lors de son premier séjour à Paris, Rossini était devenu français d'adoption. Il le devient maintenant à part entière en choisissant de finir sa vie à Paris. C'est bien sûr le retour à une ville qui fut son rêve de jeunesse, celle qui le porta en triomphe pendant de longues années ; mais c'est aussi l'exil volontaire de son pays natal, avec lequel il entretient des relations pleines d'amertume⁵⁴. » Le compositeur reçoit désormais dans son salon de la Chaussée d'Antin ou dans la villa de Passy ; ses « samedis musicaux » deviennent une véritable institution dans la vie mondaine parisienne ; on y écoute des petites pièces inédites d'autant plus recherchées que le compositeur refusait de les publier. Il y exprimait aussi sa célèbre passion pour la bonne chère en faisant goûter ses inventions gastronomiques, sa passion pour le foie gras et les truffes.

53. Marie et Léon Escudier, *Rossini sa vie, et ses œuvres*, Paris, E. Dentu, 1854, p. 270.

54. Damien Colas, *op. cit.*, p. 106.

LE PHILOSOPHE



Monsieur Charles Gilbert Martin
 Je vous autorise à publier dans le journal Le Philosophe, mon portrait avec
 des vers et à en reproduire les traits de l'histoire de Paris, sans que vous
 en ayez d'obligation à cette page, pour admettre de son pays l'insigne
 critique.
 P. Rossini

ROSSINI

Dans cette dernière caricature de Charles Gilbert Martin parue dans *Le Philosophe*, il est encore une fois vêtu en artilleur, avec une mèche allumée à la main et un plat de macaroni placé en haut de la hampe. Sur le panneau de l'arrière-plan est écrit : « Aujourd'hui 1^{er} juillet séance de musique de chambre à l'usage des personnes qui ont l'ouïe délicate – 1800 exécutants dont 1700 artilleurs et 97 sonneurs ».

Rossini s'éteint à Paris le 13 novembre 1868. On le voit ici sur son lit de mort dans cette huile sur toile de Gustave Doré (1869). Il choisit de mourir dans sa patrie d'adoption, ce qui confirme une nouvelle fois ses liens très forts avec la ville de Paris. Il lègue l'essentiel de son œuvre à son épouse, la française Olympe Pélissier, ce qui l'attache encore davantage à la France.



Personnage historique de première importance dans l'histoire culturelle française du XIX^e siècle, il fut à la fois une composante et une construction de l'imaginaire parisien. En effet, sa musique, son style, et sa personnalité d'Italien ont fortement nourri l'imaginaire et les sensibilités en contribuant à faire de Paris et de la vie parisienne un mythe au XIX^e siècle. Mais dans un processus de formation parallèle, le compositeur est devenu également un personnage mythique de la ville de Paris, de son histoire, de sa culture musicale, personnage façonné par la ville même, véritable produit parisien.

Catherine AUTHIER
 Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines