

STÉPHANE DADO

Rossini en Belgique

Amorce d'une réception à travers la presse musicale des années 1820-1850

INTRODUCTION

Depuis une quinzaine d'années, la sociologie de la littérature a orienté ses recherches sur une des fonctions critiques les plus fondamentales qui soit, à savoir la fonction du lecteur. Cette dernière a engendré de multiples théories parmi lesquelles les plus fructueuses s'avèrent être celles de l'École de Constance, incarnée essentiellement par des figures comme Rainer Warning, Wolfgang Iser et surtout Hans Robert Jauss dont l'ouvrage sur l'esthétique de la réception s'avère un modèle incontournable, tant pour les disciplines littéraires que pour les secteurs artistiques et musicaux. En effet, dans le secteur qui nous occupe, la validité d'une œuvre musicale en tant que phénomène inscrit dans un processus historique précis dépend intégralement de cet intermédiaire de poids, de ce "tiers-état" - pour reprendre une expression chère à Starobinski -, qu'est le récepteur, qu'il soit incarné par le public, dans son acception la plus vaste, par la presse ou encore par les communautés de "spécialistes". Chacun de ces organes opère à sa manière soit une approbation (de laquelle découlent des procédés de sélection et d'assimilation précis), soit un rejet qui, la plupart du temps, voue

une œuvre à l'oubli¹. Ainsi, la restitution du contexte de perception esthétique, l'inscription du destinataire dans toute production musicale restent des facteurs essentiels à la compréhension d'une œuvre². En réalité, ce phénomène dépend des rapports qui lient le créateur et son public : ces liens sont régis par des codes transsubjectifs en relation avec la fameuse "notion d'attente", notion d'essence marxiste par laquelle le musicien se soumet aux *desiderata* de son public et cultive ou reproduit des codes indispensables à son propre succès. Jusqu'à une époque récente, autrement dit, avant que le compositeur ne devienne un produit intégralement subsidié par une institution étatique (par conséquent, libre de se dégager de la "notion d'attente"), il est évident que tout artiste est resté à l'écoute des critiques à l'égard de son œuvre, déterminantes, sinon capitales dans les mutations de son activité créatrice. Cette relation s'avère particulièrement valide et incroyablement riche dans la production opératique du début du XIX^e siècle, période où le statut des œuvres lyriques est purement commercial, facteur qui n'exclut naturellement pas l'introduction de nouveaux codes, de nouvelles techniques d'écriture que le public jugera bon d'accepter ou non. L'opéra italien en particulier fait l'objet de nombreuses spéculations, de nouveaux enjeux commerciaux résultant d'une reprise en main dynamique de la tradition "settecentesque" par Rossini, musicien dont les œuvres vont s'imposer sur les scènes européennes avec une rapidité sans précédent, au point d'entraîner, plus que pour n'importe quel autre musicien, admiration fervente et rejet virulent. La pénétration de ce répertoire inaugure une réelle division auprès du public de l'époque qui engage les différents adeptes et les multiples groupes d'opposants vers de longues polémiques reflétant une grande variété de positions théoriques et esthétiques, de partis pris politiques et nationalistes, - complexité bien éloignée de cette conception de l'histoire typiquement française, conçue comme une succession d'oppositions entre deux seules factions (en l'occurrence, les "rossinistes" et "antirossinistes"). Désormais, ignorer le contexte de réception est inconcevable, d'autant que Rossini lui-même témoigne pour l'ensemble de ses créations (et plus particulièrement pour sa production française) d'une attention évidente à l'égard de ces atmosphères électrisantes ayant régné autour de ses œuvres : depuis *La cambiale di matrimonio* à *Guillaume Tell*, chaque opéra s'avère une interrogation nouvelle, une expérience originale engendrée par réaction à l'accueil manifesté précédemment par le public. Bref, l'impact qu'ont pu avoir sur Rossini les diverses cités et les publics pour lesquels il travailla, se traduit par une modification sensible des codes dramaturgiques et musicaux. Par conséquent,

une très vaste étude portant sur la diffusion et la réception des œuvres de Rossini dans les grands centres de l'art lyrique de son temps, ainsi qu'une mise en évidence du rôle du public sur les fonctions compositionnelles restent de mise³.

L'étude de la réception de Rossini en Belgique participe d'une démarche quelque peu différente : l'interaction entre émetteur et récepteur est ici quasi inexistante - même si réaction(s) du public il y a. En effet, à supposer qu'il y ait un questionnement véritable et une attente originale - j'entends par là une attente qui se différencie des aspirations des autres publics internationaux, à commencer par celles du public parisien malgré tout régulièrement empruntées ou plagiées par la presse ou le public du pays - ces derniers ne peuvent trouver d'échos volontairement formulés à leur attention, Rossini n'ayant à vrai dire jamais témoigné d'intérêt pour nos théâtres locaux, scènes apparemment trop provinciales et, par conséquent, peu aptes à lui offrir tout le prestige escompté par son orgueil. Ce point est fondamental, ainsi que terriblement frustrant, puisqu'il limite la présente étude à une histoire locale de la représentation d'opéra, à une histoire du goût du public bien plus qu'à une véritable esthétique de la réception. Notre rôle se limitera dès lors à brosser dans les grandes lignes un tableau général relatif à la pénétration de l'opéra rossinien en Belgique, plus exactement à Bruxelles⁴, ville très active et bien documentée en matière d'opéra. La présente étude s'appuiera sur une perspective fondée sur la chronologie des différentes premières. Cette optique signifie un refus délibéré d'évoquer ou de délimiter le nombre précis de représentations rossiniennes de la période étudiée, perspective qui s'avérerait démesurée, non exhaustive, et d'une portée documentaire menue dans le cadre présent. La presse musicale des années 1820-1850 constitue le matériau de base de ce travail, l'un des agents indiqué pour toute étude sur la perception du public. Ce choix ne va pas sans entraîner diverses interrogations, la principale concerne la manière dont le public peut devenir une matière d'étude objective et concrète. En effet, l'état actuel de nos recherches, relativement chétif, fait qu'il serait extrêmement imprudent de parler du goût du public en se fondant uniquement sur les quelques périodiques consultés ; les articles conservés ne reflètent ce goût que bien partiellement. Par ailleurs, le public concentre une diversité de groupes qui, chacun, selon son appartenance, manifeste un jugement de goût spécifique en relation avec sa position sociale, son niveau d'instruction et de culture, ses croyances philosophiques et religieuses. Cette diversité du public est la plupart du temps ignorée par les chroniqueurs qui réduisent les spectateurs à

une masse homogène dont l'expression est uniforme. Une autre difficulté se pose : souvent, il est peu aisé de déterminer si le "nous" du journaliste est majestatif ou s'il s'attache, au contraire, à définir les impressions d'une collectivité, quand il ne s'agit pas d'une subtile synthèse des deux opinions. Il est encore plus délicat de relater à partir de la presse l'état d'esprit du public lorsqu'on manque d'informations sur la claqué. Un rédacteur tient-il compte de cette dernière lorsqu'il rédige son billet ? Est-il d'ailleurs toujours conscient de sa présence ? Dès à présent, on constate que toute question relative au goût d'une collectivité s'avère précaire si on l'appuie uniquement sur les revues musicales. La présente étude ne tiendra cependant compte que de celles-ci, vu l'inexistence ou l'inaccessibilité d'un nombre majeur d'outils aptes à déterminer aussi bien l'extraction sociale du public de l'époque que ses tendances politiques, son niveau d'instruction, sa pratique personnelle de la musique, son taux de fréquentation, documents que d'autres institutions comme le Théâtre-Italien ou le Palais Garnier à Paris, ou certains théâtres londoniens et viennois possèdent déjà (surtout par rapport au public des abonnés⁵). Dès lors, une meilleure connaissance des archives encore relativement inaccessibles, comme, par exemple, celles du Théâtre de la Monnaie (utiles pour l'identification du rôle des imprésarios, le choix des chanteurs), la consultation de comptes rendus et de correspondances inexplorés, la création de catalogues d'éditeurs comparable au catalogue Devriès viendront progressivement étoffer ce qui se veut au départ, une exploration furtive du terrain.

Cela dit, l'unique considération des périodiques musicaux me pousse à un renversement de perspective. Plutôt que de m'essayer à une reconstitution du goût du public à travers ce qu'aurait pu en laisser la presse, je conférerai à celle-ci un rôle-phare dont le pouvoir est d'orienter, d'influencer et même de conditionner l'approche musicale du spectateur, phénomène courant à l'époque puisque l'attachement du lecteur à un journal était beaucoup plus étroit qu'à l'heure actuelle, le périodique agissant comme un véritable emblème de reconnaissance sociale.

LES ANNÉES 1821-1827

D'emblée, afin de mieux circonscrire la position de la Belgique dans l'histoire de cette diffusion, il convient de relever les différentes étapes de la propagation des œuvres de Rossini. Outre le fait que, dès 1813, il se propage à travers les grands centres lyriques

ultramontains, l'opéra rossinien contamine, à partir de l'année 1816, aussi bien les contrées méridionales, à commencer par Barcelone, Madrid et Lisbonne, que les cités septentrionales, principalement Munich, Vienne et Londres⁶. Paris est quelque peu en décalage en regard de ces métropoles puisque la capitale française découvre la majorité du répertoire rossinien entre 1819 et 1829, (un essai peu concluant avait cependant été tenté, en 1817, avec *L'Italienne à Alger*)⁷. La diffusion en Belgique ne s'inscrit qu'à la suite de ces diverses expériences européennes. La première création belge, celle du *Barbier di Siviglia*, remonte au 21 octobre 1821. Si cette date marque les débuts officiels de ce type de répertoire auprès du grand public, elle n'exclut aucunement la connaissance préalable par les milieux d'amateurs. En effet, la circulation des réductions pour chant et piano éditées en France devait immanquablement avoir eu lieu auparavant, de même qu'une prise en considération à travers la publication d'extraits d'œuvres diffusées dans certaines revues musicales spécialisées auxquelles on s'abonnait sans difficulté : le *Journal d'Euterpe* est l'un des principaux organes de diffusion ; il est d'ailleurs le premier à faire circuler, dès 1813, quelques extraits d'opéras rossiniens en France⁸. Ces cas restent pourtant rares et, dans l'ensemble, la découverte demeure un phénomène général. En 1822, il est encore permis de trouver des chroniqueurs qui attestent de leur méconnaissance :

"J'avoue que la troisième représentation de cet opéra n'a fait que confirmer l'opinion que je m'étais formée, non de Rossini, que je ne connais point encore assez, [mais de son ouvrage]."⁹

Le *Barbier de Séville* est créé au Théâtre de la Monnaie, appelé à l'époque le "Théâtre Royal" ou "Grand Théâtre" et subventionné par le roi des Pays-Bas, par conséquent, très clairement connoté politiquement. Dans les années 1820-1840, il est l'unique institution bruxelloise chargée de maintenir le répertoire lyrique dans la capitale parallèlement au Théâtre du Parc qui en constitue l'annexe¹⁰. Le *Barbier* est créé dans une adaptation de Castil-Blaze, compositeur et littérateur français connu pour ses arrangements d'opéras italiens et allemands. Dans le seul but d'un accommodement au goût français, Castil-Blaze n'a pas hésité à dénaturer la structure, et parfois même le sens des ouvrages adaptés, règle à laquelle ne va pas échapper le premier *Barbier* monté à Bruxelles. Le public de l'époque ne découvre dès lors qu'une version édulcorée de l'œuvre. Premièrement, l'ouvrage est donné en langue française, ce qui n'est encore qu'un demi mal. Ce qui est déjà plus grave, c'est que, d'*opera buffa*, l'œuvre est métamorphosée en opéra-comique

par substitution du texte parlé au récitatif. Les deux actes passent à quatre, procédé qui interrompt inmanquablement le développement cinétique de l'action. Enfin, comme de coutume, quelques coupures sont effectuées parmi lesquelles la modeste cavatine de Berta et l'air final du comte Almaviva.

C'est dans une adaptation tout aussi discutable du même Castil-Blaze que la Monnaie représente un an plus tard *La Pie voleuse*, le 27 novembre 1822. La création de cette œuvre donne droit au premier compte rendu retrouvé pour l'époque. En effet, une revue étrangement hétéroclite nommée *l'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et de la politique*, publie quelques jours après ses impressions sur cette *Gazza* française et sur l'œuvre du musicien en général. Les débats portent sur divers points. Pour commencer, *l'Aristarque* constate que Rossini a écrit plus d'"opéras que sa vie ne comporte d'années", reproche apparenté à la rapidité de composition du musicien. S'étonnant des multiples succès remportés dans l'Europe entière, il refuse d'en attribuer la raison au talent du musicien qu'il accuse d'usurpation. *La Sinfonia* de *La Pie voleuse*, caractérisée par des roulements de tambour répétés et son rythme soutenu de marche, est perçue comme un emprunt aux ouvertures d'un Paër, d'un Mehul ou d'un Boieldieu. Rossini s'attache trop à mettre en évidence son orchestre, écrasant par la même occasion les lignes du chant. Si cet opéra recèle quelques beautés, l'impression générale ressentie est celle d'une œuvre bruyante, comprenant des passages où situation textuelle et écriture musicale ne semblent pas toujours correspondre :

"Le scherzo continuel et les traits sémillans [sic] des violons pendant l'interrogatoire qui doit conduire Ninette à la mort, sont déplacés." ¹¹

Enfin, la musique semble dépourvue de toute passion et de tout effet dramatique :

"Oubliant ce que le sujet a de touchant et de pathétique, c'est la musique seule que j'ai écoutée avec la plus grande attention, c'est elle seule que j'ai interrogée. J'en demande pardon aux Rossinistes, elle a charmé mes oreilles, mais elle n'a rien dit à mon cœur. Non seulement il m'a été impossible de retrouver en elle des situations qui ont fait verser tant de larmes, mais je n'ai pas même été tenté de m'abandonner à une impression que le compositeur ne paraît même pas avoir cherché à exciter dans l'esprit de ses auditeurs." ¹²

On constate aisément que *L'Aristarque* véhicule des sentiments antirossinistes profonds. Ces critiques soulèvent le problème suivant. Toutes les formulations rencontrées se rapprochent assez curieusement des propos exposés par les mouvances antirossinistes

de Paris, en particulier les écrits de Berton publiés dans les numéros de *L'Abeille*, en 1821. On y constate la même vénération pour des personnalités comme Mozart, Cimarosa ou Sacchini, personnalités bien plus estimables qu'un Rossini. La même accusation relative à l'absence du caractère dramatique de la musique rossinienne y figure. De même, il est étonnant qu'un critique qui avoue ne connaître que les seules œuvres présentées par la Monnaie, à savoir le *Barbier* et *La Pie voleuse*, puisse se permettre d'affirmer d'emblée que la musique de Rossini agit par imitation, par emprunt¹³, sans avoir connaissance de ce qui s'écrivait dans la presse française. Certains admettront que ces éléments semblent néanmoins assez restreints pour permettre de trancher quant à une simple coïncidence ou une filiation directe. Cependant, un dernier argument prouve de manière irrévocable que ce journal belge est à l'écoute de la presse étrangère. Les numéros des 12 et 19 janvier, du 16 et 23 février 1823 publient par feuilleton un article appelé *Mémoires concernant Rossini*, article dont on mentionne qu'il est extrait du *Blackwood's Edinburgh Magazine*, et qui n'est rien moins que la traduction française d'un article de Stendhal. Plus précisément, il s'agit d'un plagiat avec quelques suppléments d'un long écrit que le littérateur français destina à un magazine anglophone établi dans la capitale française, *The Paris Monthly Review* [sic], de janvier 1822. Cet écrit profondément moqueur et virulent à l'égard de Rossini voyagea à travers l'Europe entière, tant en Allemagne et en Italie qu'en Angleterre où deux revues se chargent de le piller. La version anglaise finit par aboutir après une année de parcours dans les mains des rédacteurs de cette revue bruxelloise qui s'y intéressent et le traduisent intégralement, vraisemblablement pour continuer leur politique antirossiniste.

Qu'il soit apprécié ou non, Rossini débute dans sa carrière en tant que musicien *buffa*. La création d'*Otello*, le 23 mars 1824, inaugure une série de jugements relatifs au répertoire *serio*. L'opinion générale semble plutôt négative :

“Malgré le jour favorable qu'il avait choisi, le public, seul juge compétent dans ces sortes d'affaires, a prononcé en dernier ressort contre lui. La salle était peu garnie, et, à l'exception de quelques admirateurs fanatiques du célèbre maestro, chacun paraissait s'ennuyer beaucoup, et ne pas trop goûter [à la musique].”¹⁴

Ce que *L'Aristarque* condamne en premier lieu, c'est la parenté stylistique entre *Otello* et l'opéra *buffa* rossinien, remarque fondée puisque le compositeur a systématisé le même type de vocalité dans les deux genres. L'ornementation excessive est jugée irrecevable

dans le cadre des tragédies, elle empêche l'expression de toute la noblesse des sentiments et "donne le démenti le plus formel aux passions dont le héros se prétend animé" ¹⁵. A l'instar des réactions formulées trois ans plus tôt par un Berton, le critique Charles Froment, juge également l'œuvre dénuée de tout contenu dramatique et pleine de contresens. Deux de ses réflexions témoignent cependant d'une approche plus réfléchie de l'œuvre. Froment a pleinement conscience que le répertoire auquel il assiste est dépendant des conditions d'exécution répandues en Italie. Il estime qu'en comparaison du public belge ou français, l'Italie aborde le répertoire lyrique d'une manière antinomique : elle privilégie les morceaux d'apparat, les airs de bravoure, elle porte son intérêt sur la qualité de l'exécution plutôt que sur la cohérence narrative. Par ailleurs, les raisons d'une telle perception sont fournies :

"Chez eux le spectacle est une espèce de concert où ils assistent comme nous passons dans le grand monde, [c'est] une soirée où l'on fait de la musique. Ils écoutent ce qui leur convient, et jouent au cartes, prennent des rafraîchissements [*sic*], ou causent pendant la plus grande partie de la représentation." ¹⁶

Savoureuse description qui rappelle étrangement une observation similaire relatée dans la *Vie de Rossini* un an plus tôt. Pourtant, contrairement à un Stendhal, c'est davantage la manière de sentir septentrionale qui est privilégiée ici. Froment, à l'instar du public français, porte son attention sur l'intégralité d'un ouvrage, sur la véracité des sentiments véhiculés, la profondeur psychologique de sorte qu'il lui paraît ridicule "d'entendre un guerrier farouche roucouler ses fureurs, et une jeune fille chanter les tendres amours sur un air guerrier" ¹⁷. Conscient qu'aucun musicien n'est digne de relever le niveau de l'école française, auquel le public bruxellois semble s'assimiler, Froment comprend que le salut peut en effet venir des compositeurs étrangers à la seule condition qu'ils "s'assujettissent à étudier le génie de notre langue, à bien étudier sa prosodie, et [...] à étudier nos goûts, nos habitudes et nos mœurs avant de prétendre contribuer à nos plaisirs" ¹⁸. Une telle réaction laisse présager de l'accueil favorable que rencontrera la production française du musicien, et, en particulier, *Guillaume Tell*.

La seconde circonstance atténuante proférée par le critique à l'égard d'*Otello* concerne les problèmes relatifs à la traduction française de Castil-Blaze. Froment est sensible au travail de dévaluation opéré par l'adaptateur :

"Quant à sa prose, il prend sur lui de la faire éminemment niaise, afin que le public, impatienté, appelle de tous ses vœux le moment où

ses chants recommenceront. C'est bien aimable et bien généreux de sa part."¹⁹

Le peu de succès rencontré par *Otello* auprès des milieux bruxellois, n'incitera pas les directeurs à reprendre immédiatement cette œuvre, en raison de la qualité déplorable du texte. Ce n'est qu'à partir du moment où deux nouvelles traductions vont circuler à Paris, que la Monnaie estime bon de remonter l'œuvre. La première reprise date du 6 mars 1839 (livret de Lecomte et Bosselet), la seconde du 23 décembre 1846 (livret de Royer et Vaëz). Ces nouvelles tentatives s'avèrent une fois de plus être un échec.

Les trois œuvres que je viens d'évoquer ne seront suivies par une nouvelle création que trois ans plus tard. Marquons ici un temps d'arrêt. On peut constater que, jusqu'en 1827, le public bruxellois n'a eu l'occasion d'entendre que trois œuvres rossiniennes. Par rapport aux 20 créations parisiennes distribuées respectivement entre le Théâtre-Italien et l'Académie Royale de Musique, c'est un chiffre réellement minime. On ne perçoit aucune initiative pour créer un nombre élevé et représentatif d'œuvres, cas plutôt étrange en comparaison du reste de l'Europe qui réclama ce type de répertoire avec avidité, à commencer par le public français. Par ailleurs, il faut également relever que le public bruxellois ne manifeste nullement le besoin de voir ces opéras représentés dans la langue de la création, contrairement à une maison comme le Théâtre-Italien qui imposait à la même époque que les livrets fussent exécutés dans la langue originelle.

Une question importante reste dès lors à élucider. Ce retard est-il davantage lié à des raisons institutionnelles et administratives, à des problèmes de diffusion ou doit-il être imputé aux besoins différents du public en matière de musique ? Il importe tout d'abord de relever que Rossini a été le seul musicien italien joué au Théâtre Royal, aux côtés d'un Spontini (*Fernand Cortez*, 1822) et d'un Carafa (*Le Solitaire*, 1823 ; *Le Valet de chambre*, 1826), ce qui signifie que l'opéra italien était beaucoup moins connu par le public bruxellois qu'à Paris. L'ouverture au répertoire italien ne s'effectuera qu'à partir des années 30, moment où Bellini, Donizetti, Mercadante et plus tard Verdi vont rejoindre de manière épisodique les œuvres rossiniennes. Dans les années vingt, le répertoire traditionnel du Théâtre de la Monnaie se compose de compositeurs locaux comme Daussoigne-Méhul ou Fétis et surtout français tels Castil-Blaze, Méhul, Hérold, Auber ou Berton.

La raison principale de ce manque de diffusion de l'œuvre de

Rossini pourrait être imputée aux conditions d'exécution de sa musique par la troupe du Théâtre-Royal. La plupart des opéras rossiniens ont été écrits pour des voix de contralto ou de mezzo-soprano, voix dont le Théâtre Royal ne semble pas disposer si l'on observe la tessiture des chanteuses qui s'y produisent. L'ouvrage de Jacques Isnardon nous renseigne à ce propos. Les premières chanteuses, également appelées "premiers dessus", à savoir la Cazot, la Lemesle ou la Dorus appartiennent à la catégorie des sopranos, de même que les dugazons (sopranos lyriques) et les "seconds dessus". Madame Linsel qui incarna le personnage d'Edwige dans *Guillaume Tell* est manifestement la seule mezzo, mais elle n'est que troisième chanteuse dans la troupe, ce qui signifie qu'elle ne pourrait en aucun cas prétendre créer des rôles qui ne sont pas à sa portée. Le théâtre pourrait évidemment se charger de faire transposer certains rôles, mais il semble davantage qu'il faille considérer que les artistes de la troupe ne sont pas aptes à surmonter les problèmes techniques des partitions rossiniennes. Divers comptes rendus attestent d'ailleurs du faible niveau des chanteurs dans la majorité des répertoires joués en ce théâtre. Dès lors, ces éléments me semblent des obstacles convaincants quant à l'infiltration du répertoire rossinien chez nous.

LES ANNÉES 1825-1840

Le second quart du siècle voit la création de neuf nouveaux ouvrages, parmi lesquels presque tous les plus grands succès internationaux du compositeur qui sont aussi ses œuvres les plus diffusées tant par les éditeurs de musique italien (Bruxelles conserve pour ainsi dire l'intégralité des partitions publiées par la maison Ricordi) que les éditeurs français et belges (la filiale bruxelloise des éditions Schott sera le principal diffuseur du musicien).

De 1827 à 1830, deux nouvelles œuvres sont créées à la Monnaie, à savoir *Le Siège de Corinthe*, et *Guillaume Tell*, période où le Théâtre de Liège inaugure avec une première, celle de l'opéra-comique *Le Comte Ory*, le 27 février 1829, œuvre que la Monnaie reprendra le 24 août de la même année. Ces trois opéras, issus de la production que Rossini destina à la scène parisienne, sont représentés à quelques mois d'intervalles à peine par rapport à la première française, circonstance quelque peu différente des œuvres initialement destinées aux scènes italiennes pour lesquelles on constate qu'elles sont arrivées chez nous après un laps de temps relativement long. Ce procédé aisément justifiable s'explique par les liens étroits qu'en-

trient la Monnaie avec des institutions comme l'Opéra-comique et surtout l'Opéra qui tous deux assurent une diffusion rapide de leur répertoire chez nous. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir se produire dans nos régions des troupes en déplacement, issues de ces importants centres. C'est ainsi qu'une production parisienne s'est chargée de la création bruxelloise de l'opéra *Tancrède*, le 24 mars 1834. Il en sera de même pour la création d'*Il Signor Bruschino*, par les Bouffes parisiens, le 9 octobre 1859, par l'intermédiaire d'un Jacques Offenbach.

En ce qui concerne la production française, l'opinion la plus fréquemment émise dans les années trente est celle de la *Gazette musicale de Belgique*, journal dirigé par François-Joseph Fétis. L'un des principaux facteurs d'étonnement du critique concerne la rapidité de l'évolution stylistique qu'y opère Rossini. Fétis déclare que "*Le Barbier* et le *Comte Ory* ont montré la souplesse d'un talent qui se modifie avec une étonnante facilité" ²⁰. De même, l'avènement du style grand opéra est explicitement attribué au musicien par le chroniqueur belge qui déclare que "c'est à Rossini qu'on doit l'heureuse substitution du véritable chant à la déclamation criarde qui était en usage [...] avant que le *Siège de Corinthe* n'eût commencé cette révolution qui s'est complétée par *Moïse* et le *Comte Ory*, et qui a produit de si beaux résultats dans *Guillaume Tell* et *Robert-le-Diable*" ²¹. En règle générale, l'opinion de Fétis laisse transparaître une certaine répulsion à l'égard de toute la production de jeunesse où il décèle bon nombre de fautes harmoniques :

"Rossini, nous le savons mieux que personne, a souvent abusé de l'étrange facilité d'improvisation dont il est doué pour produire des ouvrages très inférieurs, sous quelque point de vue qu'on les considère, aux chefs-d'œuvre qui ont fait son nom impérissable." ²²

Les erreurs présentes dans les partitions de jeunesse sont, selon Fétis, redevables aux piètres conditions musicales qui régnaient en Italie lorsque Rossini y reçut son enseignement. Le premier mérite du musicien est d'avoir permis une modification de cette carence harmonique, modification qui transparaît de manière heureuse à partir de ce répertoire français, et, en particulier avec une œuvre comme *Guillaume Tell*, dernier opéra du compositeur :

"Rossini a exercé une active influence sur l'art de son temps. Cette influence ne se fait pas seulement apercevoir dans le nombre de ses imitateurs, mais dans la transformation complète de l'organisation musicale de sa nation. La mélodie, divinisée par les Italiens, avait pour eux tant d'importance à la scène, qu'ils n'admettaient l'harmonie qu'à la condition qu'elle n'en fût que le simple accompagnement.

[Cependant, avec *Guillaume Tell*], il a acquis plus de fini dans les détails, plus d'habileté dans la facture, plus de ces qualités enfin dont l'ensemble compose ce qu'on appelle le style." ²³

La réflexion que suscite une œuvre comme *Guillaume Tell* est déterminée par les multiples débats qui opposent les partisans de l'école italienne à ceux de l'école allemande. Rossini, soupesé en terme de labeur est déclaré s'être "écarté de l'école italienne pour se rapprocher de l'école allemande", institution apparemment plus digne de par l'attention aiguë qu'elle confère au discours harmonique et contrapuntique. Le débat porte également sur le respect et la restitution fidèle du sens du texte. L'école italienne, dans son ensemble, est jugée avec un mépris assuré parce qu'on y trouve une volonté délibérée de ne pas suivre fidèlement le contenu des paroles, loi que Rossini a su magnifier tout au long de son existence à la suite d'influences diverses promouvant un détachement au principe d'imitation de la nature. *Guillaume Tell* est jugé en terme de réconciliation entre écoles germaniques et ultramontaines par un lecteur anonyme de la *Gazette musicale de Belgique*, en mars 1834 :

"Son *Guillaume Tell* est là pour attester qu'il a su se soumettre avec exactitude au sens du texte sans déroger à ses inspirations sublimes. C'est tout ce que j'ai eu en vue de recommander pour les ouvrages dramatiques. Vous avouez vous-même, monsieur, que le compositeur doit rester fidèle au caractère des paroles qu'il doit mettre en musique. Après cela, vous m'accorderez peut-être aussi que dans beaucoup d'opéras italiens, on trouve cette loi méprisée. Je ne sache pas, au contraire, qu'il y ait un seul opéra allemand, tant soit peu estimé, auquel on puisse faire le même reproche." ²⁴

Une réponse fut apportée à la lettre de ce lecteur, réponse vraisemblablement rédigée par Fétis lui-même, qui considère plus judicieusement *Guillaume Tell* en terme de musique française, parce que l'œuvre tient compte de l'action dramatique avec énormément de finesse et d'intelligence. *Guillaume Tell* est davantage français pour les convenances dramatiques et scéniques qu'il respecte, pour l'excellente qualité de sa déclamation dans le récitatif.

"Certainement dans la composition de *Guillaume Tell*, l'auteur du *Barbier de Séville* s'est rapproché de l'école allemande ; mais avec ce tact et ce merveilleux qu'aucun autre ne possède à son égal, il s'est arrêté juste au point qu'il devait éviter de franchir, et il n'est pas allé jusqu'à elle. C'est donc au genre français qu'il a emprunté davantage ; car celui-ci est lui-même un composé de l'allemand et de l'italien. Prenant à l'école d'Italie ses mélodies pleines d'élégance et de charme, sa raison et son esprit d'analyse à celle d'Allemagne, il s'est gardé de ce que l'une a de trop lâche et d'irréfléchi, comme de ce qu'on trouve dans l'autre de contraint et de trop recherché." ²⁵

Guillaume Tell a laissé bien d'autres témoignages aussi retentissants et aussi élogieux. D'ailleurs, cet opéra aura été, bien plus que le *Barbier de Séville*, l'œuvre la plus appréciée et la plus fréquemment montée durant la période 1830-1850, aux côtés de la *Muette de Portici* de Auber, de *Robert le Diable* et des *Huguenots* de Meyerbeer, et de *Lucia di Lamermoor* de Donizetti. Du reste, on constate qu'il est resté à l'affiche sans interruption de 1836 jusqu'à l'année 1850 au moins, suivit de près par le *Barbier*.

Les années 1831 et 1832 s'avèrent également prolifiques pour l'opéra de Liège puisqu'on y représente *L'Italienne à Alger*, adaptation française de Castil-Blaze (4 avril 1831).

En 1833, le premier concert du Conservatoire de Bruxelles, inauguré quelques mois plus tôt, de même que tous les concerts des années ultérieures, atteste que l'enseignement en classe de chant est basé pour une bonne part sur le répertoire rossinien, principalement fondé sur des airs extraits de la *Cenerentola*, de *Tancredi* et de la *Gazza ladra* ou du *Barbiere di Siviglia*. Les choix se portent moins fréquemment sur les partitions de Donizetti, Bellini ou Mercadante.

L'année 1836 a peut-être été la plus palpitante dans la vie des dilettantes belges. Le 8 juin, Rossini arrive à Bruxelles en compagnie du Baron de Rothschild où, d'après la presse, il reçoit un véritable triomphe. Son arrivée à l'hôtel Bellevue s'accompagne d'un concert en son honneur organisé par la Grande Harmonie de Bruxelles qui lui joua les ouvertures de la *Pie voleuse* et du *Barbier de Séville*. Il reçoit le lendemain le titre de membre honoraire de ladite société. Le même jour, Rossini décide de s'en aller incognito à Anvers afin d'y visiter son musée. Durant ce même séjour, le roi Léopold I^{er} le nomme chevalier de son ordre. Son séjour se termine à Liège, le 9 juin 1836, journée où les *dilettanti* le reçoivent avec beaucoup d'honneur puisqu'un banquet lui est offert par la haute société de la ville.

Trois ans plus tard, en 1839, paraît à Anvers un petit volume anonyme de 200 pages, qui n'est rien moins qu'une *Vie de Rossini* de Stendhal sérieusement amoindrie. Elle est toutefois complétée par quelques pages nouvelles consacrées au *Moïse*, au *Comte Ory*, au *Siège de Corinthe*, et à *Guillaume Tell*, œuvre ne figurant pas dans l'original parce que ultérieure à celui-ci. De même on y retrouve l'épisode du voyage de Rossini en Belgique ainsi qu'un dialogue vraisemblablement imaginaire entre le compositeur et le célèbre ténor Adolphe Nourrit. Toutes les allusions acerbes de Stendhal à l'égard du com-

positeur ont été gommées ce qui signifie que l'ouvrage s'adresse principalement aux admirateurs du maître.

LES ANNÉES 1840-1850

Le climat général qui émane de la presse des années 1840 semble manifestement porté vers un sentiment d'admiration ou même de vénération à l'égard du musicien. *La Revue musicale belge*, parle des "palpitantes émotions de la musique de Rossini" ²⁶. Des termes tout aussi grandiloquents se retrouvent dans *La Belgique musicale, artistique et littéraire*, ou le *Diapason*. Cependant, la plupart des échos répandus dans la presse offrent désormais peu d'intérêt. Le plus souvent, les journalistes relatent ou recopient des faits exprimés par la presse française. Il s'agit principalement d'anecdotes relatives à la jeunesse du compositeur, de propos concernant la retraite à Bologne d'après lesquels transparaît l'image d'un homme tourmenté par l'ennui de vivre. On trouve assez régulièrement l'attente d'une composition nouvelle. La presse belge est avant tout intriguée par le procès lié au *Stabat Mater* pour lequel Rossini a simultanément confié les droits à deux éditeurs différents. Plus important nous semble le passage régulier de diverses compagnies italiennes qui donne droit à la représentation d'opéras italiens en langue originale, ce qui est une nouveauté. La compagnie de Riccio et Luppi se produit à Bruxelles, du 5 mai au 22 juin 1841, pendant une quinzaine de représentations comprenant *Semiramide*, *La Cenerentola* (il s'agit de deux premières) de même que la *Somnambule* de Bellini et *Lucia di Lamermoor*. Bien qu'assez réservé quant à la qualité des voix, le chroniqueur de la *Revue musicale de la Belgique* manifeste un certain intérêt pour *Semiramide* ainsi que son attente d'autres créations rossiniennes. A la même époque, le Théâtre de Liège monte pour la première fois *Moïse et Pharaon* (18 mai 1842), ouvrage chanté en langue allemande parce qu'il fut exécuté par une troupe d'Aix-la-Chapelle, fréquemment en déplacement dans la Province de Liège à cette époque de l'année.

A partir des années 1844, les opéras italiens de Rossini commenceront à se donner au Théâtre-Italien du Cirque, institution dirigée par Quélus et Bocca et considérée comme le nouveau bastion des *dilettanti* jusque dans les années 50, de sorte que les théâtres concurrents, celui des Galeries ou même la Monnaie en ont largement souffert. A travers les œuvres de Rossini, un débat relativement sérieux semble mobiliser les journalistes. Les exécutions sont jugées de toute première qualité, qualité attribuée à la présence d'artistes

italiens. Le fait de rendre désormais les œuvres dans leur langue originale suscite des réactions plutôt positives puisque le public semble véritablement redécouvrir un répertoire pourtant bien connu. Un compte rendu daté d'octobre 1850 donne une idée de ce climat d'effervescence.

“Tout ce qu'il y a de *dilettanti* à Bruxelles se trouvait, le même soir, à la première représentation de *Il Barbiere di Siviglia* au théâtre du Cirque, et en sortant de là, personne ne pouvait plus songer à aller entendre ailleurs l'opéra italien dans notre capitale. C'est qu'il ne s'agit pas ici d'un ou de deux sujets passables, mais de toute une réunion d'artistes de premier ordre, qui font de l'opéra de Rossini une véritable nouveauté. Il y a pourtant bien des années qu'on l'entend chanter à Bruxelles ; on l'annonce même encore, pour vendredi prochain, en français, au théâtre de la Monnaie ; mais, nous le demandons, une musique peut-elle se ressembler à elle-même quand elle a pour interprètes, là des Aujac et des Vialette, ici des Lucchesi et des Morelli. Chez ces derniers, le chant est un pur et mélodieux langage, chez les autres ce n'est qu'un patois.”

Le 21 septembre 1850, le théâtre du Cirque propose une œuvre restée inédite en France, et relativement méconnue de nos jours, à savoir la *Matilde di Shabran*, partition actuellement conservée dans le Fonds Michotte au Conservatoire de Bruxelles. Les difficultés présentes dans la partition sont telles, que *Le Diapason* n'hésite pas à déclarer que “de bons chanteurs italiens seuls peuvent songer à les aborder. Aussi, cet opéra n'a-t-il pas été adapté à la scène française”²⁷. L'exécution semble avoir convaincu le rédacteur de l'époque, entre autres les performances du ténor Lucchesi qui tenait le rôle de Corradino et dont c'était la première tant attendue en Belgique. Ces éloges doivent cependant faire l'objet de quelque suspicion dans la mesure où les chanteurs italiens engagés lors de ce spectacle sont avant tout exercés dans le répertoire verdien qui exigeait une technique de chant assez incompatible avec la technique rossinienne. La Medori, qui tenait le rôle de Matilde, est appréciée tout particulièrement pour sa puissance, mais elle choque quelque peu un des chroniqueurs du *Diapason* :

“Il y a chez cette *prima donna* une puissance de moyen qui déborde incessamment. Nous sommes trop habitués à entendre le commun des cantatrices user prudemment du *mezza voce*, quand il s'agit de trait et de chant quelque peu difficiles et prolongés, pour ne pas être étonnés que M^{me} Medori puisse, comme elle le fait, chanter dans toute la plénitude de sa voix un rôle si long et aussi hérissé de vocalises que celui de Mathilde. Mais tout en trouvant peut-être que le chant y perd sous le rapport de la délicatesse, on se sent exalté par tant de verve et d'éclat, et l'on se joint avec enthousiasme aux applaudissements de la salle entière.”²⁸

Ainsi peut-on affirmer que les années 50 constituent une sorte de tournant : la technique rossinienne commence à se perdre en Italie, facteur qui contamine inévitablement nos chanteurs locaux.

Dès la seconde moitié des années 50, le public commence à se désintéresser de Rossini, ses œuvres se font de plus en plus rares jusqu'au moment où seuls le *Barbier de Séville* et *Guillaume Tell* finissent par tenir tête, vaille que vaille, aux colosses incarnés par Wagner et Meyerbeer.

Notes

- 1 Jauss définit ces deux fonctions en terme de "récepteur" et de "discriminateur". Voir *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard (Coll. "Tel", n°169), 1978.
- 2 Il convient ici de citer Jauss pour lequel "une œuvre ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'informations [attendu que] son public est prédisposé à un certain mode de perception". *Op. cit.*, p. 50.
- 3 Mes recherches de thèse viseront à une clarification des querelles rossiniennes à Paris.
- 4 Les termes "belge" et "Belgique" seront bien évidemment employés pour les années antérieures à 1830 en tant que référents territoriaux et non institutionnels.
- 5 Voir le livre de William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, and Vienna between 1830 and 1848*, London : Croom Helm, 1975.
- 6 Toutes les références concernant les premières européennes des opéras rossiniens sont extraites de Alfred Loewenberg, *Annals of opera 1597-1940*, New York : Rowman and Littlefield, éd. rev. et corr. 2/1970, col. 619-722.
- 7 Alexis Azevedo, *G. Rossini. Sa vie et ses œuvres*, Paris : Heugel et C^{ie}, 1864, p. 201-283.
- 8 Jean Mongrédien signale que "dans la 9^e livraison de la première année (1813) de ce périodique musical, le compositeur (et professeur de chant au Conservatoire de Paris) A. De Garaudé présentait la cavatine *Quel dirmi, o Dio* extraite de *La Pietra del Paragone*, dans une réduction pour piano et chant, avec les paroles italiennes originales. Quelques mois plus tard (12^e livraison du même périodique pour l'année 1813), c'était le duo de *Tancredi, Lasciarmi, non t'ascolto*, qui était cette fois publié. Ces extraits pourraient bien constituer les deux premières éditions françaises d'une œuvre de Rossini". Voir *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris : Flammarion (Coll. "Harmoniques"), 1986, p.128.
- 9 *L'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et de la politique*, 17 (22 décembre 1822), p. 258.
- 10 Rappelons que les salles concurrentes ne feront leur apparition à Bruxelles qu'à partir des années 1844.
- 11 *L'Aristarque*, 16 (15 décembre 1822), p. 249.
- 12 *Ibidem*, p. 249.
- 13 Entre autres, on peut lire que "Cet opéra [*La Pie voleuse*] a la couleur de celui du *Barbier*, se sont les mêmes formules, les mêmes formes d'accompagnement. La fin du premier acte est totalement imitée du *Barbier*". *L'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et de la politique*, 17 (22

- décembre 1822), p.259.
- 14 *L'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et de la politique*, 15 (11 avril 1824), p. 226.
 - 15 *Ibidem*, 14 (4 avril 1824), p. 211.
 - 16 *Ibidem*, 15 (11 avril 1824), p. 227.
 - 17 *Ibidem*, 15 (11 avril 1824), p. 226-227.
 - 18 *Ibidem*, 15 (11 avril 1824), p. 227.
 - 19 *Ibidem*, 14 (4 avril 1824), p. 211.
 - 20 *Gazette musicale de la Belgique*, 6 (10 septembre 1833), p. 47.
 - 21 *Ibidem*, 6 (10 septembre 1833), p. 47.
 - 22 *Ibidem*, 31 (6 mars 1834), p. 244.
 - 23 *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Bruxelles : Méline, Cans et Compagnie, 1841, t. VII, p. 486.
 - 24 *Gazette musicale de Belgique*, 31 (6 mars 1834), p. 243.
 - 25 *Ibidem*, 31 (6 mars 1834), p. 244.
 - 26 *La Revue musicale belge*, 9 (mai 1840), p. 33.
 - 27 *Le Diapason*, 32 (26 septembre 1850), p. 136.
 - 28 *Ibidem*.