

Liliane LASCOUX

## Réflexions poétiques autour de l'entretien Rossini-Wagner du 18 mars 1860

Peut-on concevoir rencontre plus singulière que celle de Richard Wagner avec Gioacchino Rossini ? Et s'il est arrivé à des romanciers de se mesurer à l'exercice convenu de dialogues imaginaires entre personnages célèbres, pour en exprimer les conceptions et en exalter les talents, (Stendhal ne multipliait-t-il pas les brefs scénarios dans sa *Vie de Rossini*, quand il désignait Giuditta Pasta comme la cantatrice privilégiée du maestro avant qu'elle ne le devînt<sup>1</sup> ?), on ne saurait rêver mieux que la visite de Wagner avec Rossini transcrite et publiée par Edmond Michotte<sup>2</sup>, l'ami intime de Rossini, son voisin à Paris entre 1858 et 1860. Ce document est cité par tous les biographes de Rossini, Azevedo (1875), Radiciotti (1927), Rognoni, Weinstock (1968) ; musicologues (rossiniens ou non) et musiciens s'y réfèrent, j'entends ceux de la Fondation Rossini, P. Gossett, S. Segalini, B. Cagli et A. Zedda. De son côté, Wagner en fait état dans le long article publié après la mort de Rossini, article hommage où il rappelle sa rencontre avec lui tout en expliquant l'objet de leur débat<sup>3</sup>. Récemment, au festival de Pesaro 2006, un spectacle lui a été consacré : *Rossini incontra Wagner, due mondi a confronto*, créé et monté par Tito Schipa, compositeur et metteur en scène, le fils du ténor célèbre Tito Schipa.

Wagner et Rossini n'offrent-ils pas l'image de deux figures antithétiques, deux tempéraments opposés que la légende et eux-mêmes n'ont pas cessé de confronter, de façonner aussi ? Et si le rayonnement de Rossini s'est éclipsé pendant que celui de Wagner atteignait son zénith, le témoignage de cette rencontre apporte (en dépit des réserves que l'on peut émettre sur la subjectivité inhérente à toute médiation, en l'occurrence, sur la voix narrative d'E. Michotte) un éclairage capital en ce qui concerne l'esthétique de Rossini face à un Wagner en *devenir*, dont les conceptions ont pu évoluer jusqu'à *Parsifal*, mais qui, semble-t-il, n'eût probablement pas rejoint son aîné si ce dernier eût vécu davantage. D'un côté, le dilettante sceptique, enchanteur ; de l'autre, le nouveau « Luther », fondateur d'une nouvelle religion, celle du chef d'œuvre de *l'Art total*. Et si Wagner s'est exprimé dans de multiples écrits, depuis *Opéra et Drame*, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, *Une communication à mes amis*, Rossini n'a laissé aucun traité théorique, pas plus de chant que d'esthétique. Ses conceptions nous sont connues par quelques rares lettres ainsi que par le récit de ses entretiens, auxquels on pourrait adjoindre ses boutades, ses omissions et ses silences. La tradition a fixé le portrait de l'Italien hédoniste et de l'Allemand philosophe devenu un mythe vivant. Ce contraste se lit aussi chaque année à Bayreuth et Pesaro, deux lieux dissemblables : « la grotte de Lourdes » (pour reprendre l'expression de Thomas Mann), lieu de célébration où se réunissent les fidèles tandis que Pesaro, patrie de Rossini, petite ville de la Romagne, sur la mer Adriatique offre sa dualité de petite station balnéaire, ouverte à un tourisme local et l'autre côté, au festival international Rossini créé en 1980, où se côtoient les *dilettanti* rossiniens, modernes *happy few* ?

<sup>1</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Les Introuvables, reprint, Genève, en 2 vol. tome II, ch. XXIV.

<sup>2</sup> Edmond Michotte (1830- 1887) : né à Saint-Troud, en Belgique, issu d'une famille bien placée, doté d'une bonne culture littéraire et musicale, pianiste et même compositeur à ses heures. Il a fait la connaissance de Rossini à Paris et devenu son ami, il notait chaque jour ses conversations avec lui. Il a écrit ainsi ses *Souvenirs personnels* ; *La Visite de Richard Wagner à Rossini* a été publiée chez le libraire Fischbacher à Paris, en 1860. Le texte est reproduit in extenso dans le *Gioacchino Rossini* de Luigi Rognoni, nuova edizione riveduta e aggiornata, « reprints Einaudi », 1977, p. 385- 426.

<sup>3</sup> Cet article est paru dans un journal de Leipzig *Erinnerungen* le 6 décembre 1868 alors que Rossini mort le 13 novembre, enterré le 22 à Paris ; il a été aussitôt traduit pour figurer dans le *Ménestrel* en janvier 1869, accompagné des brefs commentaires du directeur du journal, J.-L. Heugel.

Si Rossini n'a élaboré aucun traité théorique, il a cependant exprimé sa conception du « parlé et du chanté » au cours de sa vie. Trois documents importants, le témoignage de Zanolini (1836)<sup>4</sup>, l'entrevue avec Wagner (1860)<sup>5</sup> la correspondance, dont un échange avec un de ses amis critique musical wagnérien, le docteur Filippi (1868). En dépit de la diversité de son répertoire et de la capacité qu'il a montrée à s'adapter à tous les genres, y compris au mélodrame<sup>6</sup> (*La Gazza Ladra*, *Cenerentola*), constantes ont été ses exigences et ses conceptions quant à la primauté de la musique sur les paroles. Si, à la lumière des études de Rodolfo Celletti et de la publication plus large de la correspondance de Rossini, l'on examine « le parlé et le chanté » dans la conception de la vocalité et de la musique chez lui, il se dégage une véritable esthétique, la seule qui mérite le terme de *bel canto*, à l'aube du romantisme. Si, d'autre part, le symbole de l'art idéal du *bel canto* fut le rossignol, le nom de Rossini et son œuvre illustrent dans leurs consonances une esthétique idéale. Comme l'aède grec, Rossini, chanteur du *bel canto* romantique exalta la *mélodie*, autant dans son œuvre que dans ses déclarations.

C'est le 18 mars 1860 qu'eut lieu cette rencontre entre les deux compositeurs qui effectuaient chacun leur deuxième séjour à Paris. Français d'adoption à cause de son premier séjour, prestigieux, où il avait occupé successivement les fonctions de directeur du Théâtre des Italiens, puis inspecteur général du chant, où il avait composé cinq opéras en français pour aboutir à *Guillaume Tell* (1829) et fixé, dans sa vie privée, sa relation avec la belle Olympe Pélissier, devenue sa seconde épouse (1847), Rossini était revenu en France vivre, en somme, sa retraite, d'autant que sujet à des accès dépressifs, il retrouvait à Paris le cercle de ses intimes (1855). Chaque samedi, il recevait généreusement autant ses amis hommes d'affaires que des artistes, écrivains, musiciens et peintres dont Delacroix qui se plaît à l'évoquer dans son *Journal*. Quant à Wagner, il résidait alors à Paris dans l'espoir de faire représenter son opéra *Tannhäuser*, à la traduction duquel il s'employait. Lointaines désormais les misères de son premier séjour parisien (1839) ainsi que ses premières créations marquées par l'influence de Rossini et de Meyerbeer. Il reçoit aussi ses amis le mercredi, Heller, Gasperini, Villot, Doré, Van Bulow, Champfleury. C'est lui qui a sollicité Edmond Michotte après le démenti que Rossini avait adressé à un journal allemand sur les « mauvaises blagues » qu'on lui prêtait. Le jeune Michotte mène donc Wagner dans la somptueuse demeure où vivait Rossini à l'angle de la rue de la Chaussée d'Antin et du Boulevard des Italiens (curieusement là où avaient logé Grimm et Mozart). A l'âge de soixante-huit ans, Rossini est parvenu depuis longtemps au faite de sa gloire et cultive encore l'image du roi des *dilettanti* alors qu'il a cessé de composer pour l'opéra depuis *Guillaume Tell* (1829). Wagner, dans la force de l'âge, quarante sept ans, a déjà composé *Tannhäuser*, *Lohengrin*, il achève *Tristan et Iseult* et s'est exprimé sur la *Musique de l'Avenir* et sur le *Drame Musical*.

En préambule, le narrateur Michotte rappelle quelques-unes de ces plaisanteries que la presse s'ingéniait à faire circuler pour attiser les passions jalouses. Il s'attache à celle très célèbre du « *Turbot à l'allemande* ».

Quelques journaux parisiens qui, sans relâche, poursuivaient Wagner et sa musique de l'avenir de leurs sarcasmes, se donnaient en outre le malin plaisir de répandre dans le public quantité d'anecdotes inventées de toutes pièces et fort déplaisantes... Afin de donner l'apparence de la vérité à ces historiettes, ils ne se gênaient guère pour mettre en vedette des noms de personnages marquants, auxquels ils endossaient la paternité de leurs commérages. Rossini surtout auquel on prêtait des saillies (d'un goût aussi discutables qu'elles étaient apocryphes), se trouvait naturellement désigné pour être accaparé par ces officines de

<sup>4</sup> Zanolini, A. : *Gioacchino Rossini*, Zanichelli, Bologne, 1875. Ce texte est important parce qu'il a été approuvé par Rossini et qu'il expose ses idées esthétiques. Luigi Rognoni le reprend dans *Gioacchino Rossini, op. cit.*, p. 375- 381.

<sup>5</sup> Texte repris in extenso par Luigi Rognoni, *op. cit.*, p. 390.

<sup>6</sup> *La Gazza Ladra* créée à Milan, le 31 mai 1817, est la première œuvre de Rossini qui porte la mention simple de *melodramma* (sans « *giocosso* » comme pour *la Pietra Del Paragone* ni « *eroico* » comme pour *Tancredi*). Giovanni Gherardini, le librettiste adapte le célèbre mélodrame *la Pie voleuse* de D'Aubigny et Caignez (1815). Le titre se réfère au genre théâtral dont Rossini s'inspire tout en le traitant à l'italienne.

racontars. On affirmait donc qu'à un des dîners hebdomadaires où l'auteur du *Barbier* réunissait quelques convives de marque, les domestiques, à la mention de « Turbot à l'allemande » présentèrent d'abord aux invités une sauce fort appétissante, dont chacun prit sa part. Puis brusquement, le service fut interrompu. Qui ne vint pas, ce fut le turbot. Les convives, s'interrogeant les uns les autres, devinrent perplexes : que faire de cette sauce ? Alors Rossini, jouissant malicieusement de leur embarras, tout en avalant lui-même la sauce : « Eh quoi, qu'attendez-vous encore ? Goûtez cette sauce, croyez-moi, elle est excellente. Quant au turbot, hélas ! la pièce principale... le poissonnier a omis de l'apporter ; ne vous en étonnez pas. N'en est-il pas de même de la musique de Wagner ? Bonne sauce, mais pas de turbot, pas de mélodie !... » (p. 391)

L'anecdote choisie par E. Michotte offre l'intérêt de toucher au cœur du débat, celui de la *mélodie* à laquelle les deux compositeurs prêtaient un contenu différent.

Désireux de dissiper les malentendus sur de prétendus propos calomnieux que les journalistes leur prêtaient réciproquement, les deux hommes s'abordent de la manière la plus courtoise. Rossini s'enquiert auprès de Wagner de la traduction en français de *Tannhäuser* – Wagner était en train de l'accomplir avec le concours d'E. Roche – ou de la création d'un opéra « français » qui lui vaudrait une célébrité immédiate. Et Wagner de se plaindre des cabales dont il est l'objet. Rossini offre alors un condensé de sa verve, de son humour, digne de son Figaro, comme pour détendre l'atmosphère et libérer le ton de la discussion.

R. Les cabales, voici mon opinion à ce sujet : rien de tel que de leur opposer le silence et l'inertie ; c'est plus efficace, croyez-moi, que la riposte et la colère... Pour ma part, me *f...ichant* de ces attaques, plus on me roulait, plus je ripostai par des roulades, aux sobriquets, j'opposai mes triolets, aux lazzi, mes *pizzicati*, et tout le tintamarre mis en branle par ceux qui ne les aimaient pas, n'a jamais pu me contraindre, je vous le jure, à leur flanquer un coup de grosse caisse de moins dans mes *crescendo* ni m'empêcher, lorsque cela me convenait, de les horripiler par un *felicità* de plus dans mes finals. (p.400)

D'abord un peu perplexe, puis tout à fait acquis à la bonhomie de son interlocuteur, Wagner se risque à l'interroger sur les deux célèbres visites célèbres que Rossini avait faites à Weber et à Beethoven, lors de son séjour à Vienne en 1823. Et Rossini qui fut introduit auprès de Beethoven par Giuseppe Carpani de rappeler le jugement devenu célèbre sur son talent :

B. – Ah ! Rossini, c'est vous l'auteur du *Barbier*, je vous en félicite, c'est un excellent opéra *buffa* ; je l'ai lu avec plaisir et m'en suis réjoui. Ne cherchez jamais à faire autre chose que l'opéra *buffa* ; ce serait forcer votre destinée que de vouloir réussir dans un autre genre... L'opéra *seria*, cela n'est pas la nature des Italiens. Pour traiter le vrai drame, ils n'ont pas assez de science musicale.

– Il faut convenir, maestro, dit Wagner, qu'heureusement vous vous êtes gardé de suivre le conseil de Beethoven...

R. : A dire vrai, je me sentais plus d'aptitude pour l'*opera buffa*. Je traitais plus volontiers des sujets comiques que des sujets sérieux... J'avais de la facilité et beaucoup d'instinct. Faute de posséder une culture musicale approfondie, d'ailleurs où l'aurais-je acquise, de mon temps, en Italie ? Le peu que je savais, je l'ai découvert dans les partitions allemandes : *La Création*, *Les Noces*, *La Flûte*. Un amateur de Bologne me les prêtait et comme je n'avais pas les moyens, à 15 ans, de les faire venir d'Allemagne, je les recopiai avec acharnement. Il m'arrivait, le plus souvent, de ne transcrire que la partie vocale sans examiner l'accompagnement d'orchestre. Alors, sur une feuille volante, j'imaginai un accompagnement de mon cru, qu'ensuite je comparais à ceux de Haydn et de Mozart ; après quoi, je complétais ma copie en y ajoutant les leurs. Ce système de travail m'a plus appris que tous les cours du Lycée de Bologne. Si j'avais pu faire mes études scolastiques dans votre pays, je sens que j'aurais pu produire quelque chose de mieux que ce que l'on connaît de moi. (p. 405)

W. – Non pas mieux assurément, pour ne citer que votre *Scène de ténèbres de Moïse*, *La Conspiration de Guillaume Tell*, et *Quando Corpus morietur*.

Il convient de commenter les propos de Rossini dont la formation musicale n'a pas été aussi négligée qu'il le prétend. Dès l'âge de huit ans, en effet, il avait commencé sa formation musicale, à Lugo puis à Bologne. Il travaillait le chant, subvenant ainsi aux besoins de sa famille, puis il entra en 1806 à l'Académie Philharmonique. C'était un lieu prestigieux qui avait eu pour

élèves Jean-Christophe Bach, Gluck et Mozart, au siècle précédent sous la férule du Padre Martini : l'enseignement y était rigoureux, dispensé alors par le Padre Mattei. Le jeune Gioacchino suit les cours de solfège, de chant, de violoncelle et piano, de composition, et un cours de littérature italienne (élément important pour le compositeur d'opéras qu'il deviendra et dont la part pour le livret n'est pas aussi réduite qu'on a voulu le dire). Il est surnommé le « tedeschino », le petit allemand à cause de ses progrès dans la composition. La rencontre en 1806 avec la famille Mombelli est déterminante pour le jeune Gioacchino : le père ténor, Domenico Mombelli favorise ses dons et l'amène à composer son premier opéra *Demetrio e Polibio* de la manière la plus divertissante, en lui réclamant tantôt un duo, tantôt un ensemble ou une aria. Ainsi impulse-t-il la carrière du jeune musicien. Les deux filles de Domenico, Esther (soprano), Marianna (contralto) ont offert l'image de ce qui deviendra le couple vocal idéal dans l'opéra rossinien où le contralto musico est assuré par une femme. Durant ces années d'apprentissage, il commence aussi à diriger (les *Saisons* de Haydn), puis il se lance dans la carrière théâtrale qu'il embrasse par nécessité et par goût. Entre 1810 et 1823 qui marque la fin de sa carrière italienne, il ne compose pas moins de trente quatre opéras buffa ou seria alors qu'il est devenu le « Napoléon » de la musique ...

Ces préliminaires énoncés, Rossini pose sans détour la question centrale à Wagner, celle qui va lancer la discussion sur le fond, à savoir quel a été le point de départ de ses réformes. Ici commence le réel débat.

W. – Mes premiers travaux avaient un objectif littéraire. Préoccupé ensuite des moyens à combiner pour en élargir le sens par l'adjonction si pénétrante de l'expression phonique, je déplorais combien l'indépendance où se mouvait ma pensée dans le domaine idéal, s'amoindrissait devant les exigences imposées par la routine à la forme du drame musical. Ces *arias di bravura*, ces *duos* insipides et combien d'autres hors-d'œuvre qui interrompaient l'action scénique ! Puis les septuors, car dans tout opéra qui se respectait, il fallait le septuor solennel où les personnages du drame, délaissant l'esprit de leur rôle, se mettaient en ligne devant la rampe – tous réconciliés !... Quant à l'orchestre, ces accompagnements routiniers, incolores... en un mot, toute cette musique de concert étrangère à l'action, n'ayant d'autre raison de se trouver là que la *convention*, tout cela m'apparut comme une chose contraire au bon sens et incompatible avec la haute mission d'un art noble et digne de ce nom. (p.410)

Si Rossini fait d'abord chorus pour dénigrer avec son interlocuteur les contraintes auxquelles il s'est soumis, à devoir composer ces séries d'airs, qualifiées ironiquement de « rang des artichauts » et à satisfaire les exigences de la *prima donna* ou du *primo uomo*, poussant le comique jusqu'à imaginer la fabrication d'un *ariamètre*, il en vient rapidement à la question essentielle : comment maintenir l'indépendance de la conception littéraire dans son alliance avec la forme musicale qui n'est que convention ?

R. Votre raisonnement est sans réplique, à ne considérer que le développement rationnel, rapide et régulier de l'action dramatique. Seulement, cette indépendance que réclame la conception littéraire, comment la maintenir dans l'alliance de celle-ci avec la forme musicale qui n'est que *convention*, vous avez dit *le mot* ! Car s'il faut rester dans la logique absolue, il va de soi qu'on ne chante pas en discourtant ; l'homme colère, le conspirateur, le jaloux ne chantent pas. Une exception peut-être pour les amoureux qu'à la rigueur on peut faire roucouler. Mais encore plus fort : va-t-on à la mort en chantant ? Donc, convention que l'opéra, d'un bout à l'autre. Et l'instrumentation elle-même ? Qui, dans un orchestre déchaîné, pourrait préciser la différence de description entre une tempête, une émeute, un incendie ?... toujours convention !

On ne saurait, selon Rossini, confondre les deux langages, le parlé n'est pas le chanté. Car la musique n'imité rien, elle est toute « idéale et expressive ». Dans le précieux témoignage rapporté par le biographe et ami de Rossini, Zanolini, *Una passeggiata con G. Rossini* (1836), était développée cette singularité du langage musical, « *l'arte musicale tutta ideale e espressiva* », ce qui la différencie de la sculpture et la peinture qui peuvent imiter la nature ; elle est un art sublime,

parce que justement n'ayant pas les moyens d'imiter le vrai, elle s'élève au-dessus de la nature ordinaire dans un monde idéal.

La supériorité du langage musical réside dans sa faculté d'expression, dans sa résonance auprès de celui qui l'écoute, en-deçà ou au-delà de la parole. Rossini reprend le terme « *li affetti* » les *affects*, qu'un vieux proverbe toscan associe au mot « *effetti* » : *Dagli effetti si conoscono li affetti*, à leurs échos, à leur résonance, nous reconnaissons nos affects. Se complètent ici les deux prépositions latines *ad*, qui marque le mouvement vers l'intériorité, et *ex*, tournée vers l'extériorité. Quoi de plus romantique que la délimitation de cet espace intérieur créé par la musique ? Stendhal propose une variation de cette conception lorsqu'il énonce une réflexion générale dans sa *Vie de Rossini* : « Il n'y a de réel dans la musique que l'état où elle laisse l'âme et j'accorderai aux moralistes que cet état dispose puissamment à la rêverie et aux passions tendres. » A son ami Zanolini, Rossini développait l'idée que c'était la langue du cœur, car la parole exprime les particularités les plus petites et les concrètes des sentiments, mais la musique propose « une fin plus élevée, plus profonde, plus abstraite que la parole »<sup>7</sup>. Et de poursuivre « qu'elle crée l'atmosphère morale qui remplit le lieu dans lequel les personnages du drame représentent l'action, [qu'] elle exprime le destin qui les poursuit, l'espérance qui les anime, l'abîme dans lequel ils vont tomber et tout ceci constitue un « monde sans limites attirant et pénétrant, « *indefinito* » que ne peuvent rendre ni les actes ni les paroles. Car la force de son expression lui vient, non pas des mots, mais du rythme. »

En parlant de rythme, Rossini en est venu au point essentiel de son propos. C'est le rythme qui instaure le genre et l'on connaît l'histoire de l'ouverture du *Barbier de Séville* où, reprenant l'ouverture d'*Aureliano in Palmira* (*dramma serio* donné le 26 décembre 1813 à la Scala de Milan) qui servit aussi pour *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Naples, 1815), le compositeur passe du registre *seria* au registre *buffa* en modifiant les rythmes précisément. Au cœur de cette esthétique du *Beau Idéal* que Rossini a pratiquée et exaltée, la mélodie (*melodia semplice e varia nel ritmo*) conjugue l'expression idéale de la musique et l'expression vraie de la poésie pour aboutir à un chant qui dépasse la stricte sémantique de la parole et peut même s'en écarter radicalement.

Qu'elle s'exprime dans un chant *spianato* ou *fiorito*, la mélodie chez Rossini tend au sublime. Comme le souligne R. Celletti, cette mélodie, née « ornementée et fleurie, avec une colorature qui en est une partie intégrante »<sup>8</sup>.

Wagner se défend alors de récuser l'héritage opératique – entre autres, la mélodie – et explique quel contenu il lui prête :

W. L'on m'accuse de répudier, à peu de chose près, toute la musique d'opéra existante. On s'obstine à ne rien vouloir comprendre à mes écrits. [Ce que je rejette], c'est la musique qui ne s'adresse qu'à la sensualité de l'oreille, c'est contre ce rôle-là que je m'insurge... Un opéra, selon ma pensée, étant destiné, par son essence complexe, à avoir pour objet de former un organisme, où se concentre l'union parfaite de tous les arts qui contribuent à le constituer : art poétique, art musical, art décoratif et plastique, n'est-ce pas ravalier la mission du musicien que de vouloir le contraindre à n'être qu'un simple illustrateur d'un libretto quelconque selon un sommaire convenu?... Or tant que l'on ne sentira pas régner une pénétration réciproque, complète entre la musique et le poème, ni cette conception double fondue d'emblée en une seule pensée, le véritable drame musical ne saurait exister.

Ces idées, Wagner les a largement exprimées dans *Opéra et Drame*<sup>9</sup> nommant explicitement Rossini et son apport décisif à la mélodie. Arrêtons-nous sur ces textes où il consacre une partie large à

<sup>7</sup> *Una Passeggiata con G. Rossini*, in L. Rognoni, *op. cit.*, p. 375, 381. Texte repris en italien qui n'a pas été traduit en français.

<sup>8</sup> La conception rossinienne de la mélodie se retrouve chez Reynaldo Hahn (*Du Chant*, 1904). La mélodie représente dans le chant l'élément surnaturel qui donne à la parole, aux mots, un surcroît d'intensité, de force, de délicatesse, de poésie, de charme et d'étrangeté, par des moyens qui échappent en partie à l'analyse et dont nous subissons l'enchantement sans pouvoir bien nous l'expliquer.

<sup>9</sup> Wagner Richard, *Opéra et Drame*, Delagrave, 1910, p. 89.

Rossini et à la place qu'il a occupée dans l'opéra entre 1820 et 1840 ; il est probable que Rossini n'a pas lu le détail de ses analyses, mais que la presse en avait donné la teneur : Wagner avait situé Rossini comme celui qui exaltait la mélodie simple, qui « n'était que mélodie, agréable à l'oreille... tout le monde acclama ses mélodies, il laissa complètement de côté toute organisation de la forme ; la forme la plus simple, la plus sèche et la plus superficielle qu'il trouva, il la remplit, en revanche, du contenu tout à fait adéquat, dont il avait besoin, une mélodie narcotique, enivrante. Tout à fait indifférent à la forme, puisqu'il la laissait absolument intacte, il n'appliqua tout son génie qu'aux jongleries les plus amusantes qu'il pouvait exécuter dans cette forme ; aux chanteurs qui, auparavant, devaient étudier un texte ennuyeux et insignifiant en vue de l'expression dramatique, il dit : « Faites ce que vous voudrez des paroles, mais n'oubliez pas surtout de vous faire applaudir pour les traits amusants et les entrechats mélodiques ! »<sup>10</sup> Aux instrumentistes, dressés à accompagner aussi intelligemment que possible les phrases pathétiques du chant, par un jeu d'ensemble bien concerté, il dit : « Ne vous faites pas de bile, mais n'oubliez pas surtout que, là où j'ai donné l'occasion à l'un de vous, il vous appartient de vous faire applaudir pour votre habileté personnelle. » Au librettiste qui suait sang et eau sous les ordres perplexes, capricieux et confus du compositeur, il dit : « Ami, agis à ton gré ; je n'ai plus besoin de toi. » Qui fut, avec autant de puissance, aussi complaisant pour lui, que Rossini ? Il fit de ce public un véritable facteur de l'opéra. Comme Metternich ne comprenait l'Etat que sous la monarchie absolue, Rossini ne comprit l'opéra que sous la mélodie absolue. Avec lui, l'histoire de l'opéra fut terminée. Pleins pouvoirs illimités pour le musicien, toute idée du drame ayant été écartée, la seule tâche des acteurs chantants était l'exercice d'une virtuosité agréable à l'oreille, le public vit uniquement dans la mélodie dénuée de caractère, le contenu de la musique et dans la vague succession des morceaux d'opéra, la contexture de la forme musicale et l'essence de la musique d'après l'impression [produite par elle].

Dans son exposé chronologique, Wagner accordait alors une importance particulière à *Guillaume Tell*, considérant que l'opéra avait trouvé une voie de survie, le sentiment national. Ici se situait une articulation importante : l'essence de la musique, c'est la mélodie, sa forme réelle, l'harmonie et le rythme étant des organes plastiques. Beethoven est l'incarnation de cette aspiration, c'est lui le plus grand mélodiste, contrairement aux compositeurs d'opéras qui usent de la mélodie par caprice. Car la mélodie est l'expression la plus complète de l'essence intime de la musique<sup>11</sup>. Son origine est populaire, investie d'un double caractère, joie et recherche de son organisme interne. Wagner énonce son système où tout s'articule : l'homme complet sera exprimé dans le drame, la musique est femme, le poète est homme. L'une enfante mais c'est le masculin qui engendre et donne le principe vital. La mélodie n'est donc vivante que si elle est fécondée par la pensée du poète. La musique est l'accouchée, le poète, le générateur et la musique est parvenue au comble de la démence lorsqu'elle a voulu non seulement enfanter, mais procréer (p. 191). Plus tard, Wagner a modifié sa conception sans renoncer pourtant à l'idée de la nécessité du continuum. Rossini, probablement convaincu des divergences irréductibles qui l'opposaient à son interlocuteur, conclut ainsi :

Au point de vue de l'art pur, ce sont là sans doute des vues larges, des perspectives séduisantes. Mais au point de vue de la forme musicale, en particulier, c'est l'aboutissement fatal à la *mélodie déclamatoire* : l'oraison funèbre de la *mélodie*. Sinon comment allier la notation expressive pour ainsi dire, de chaque syllabe du langage à la forme mélodique, dont un rythme précis et la concordance symétrique, des membres qui la constituent, doivent établir la physionomie ?

La mélodie doit, selon lui, « être libre, indépendante, sans entraves [...] et se plier au sens du texte poétique ». Il cite l'air de *Guillaume Tell* : « *Sois immobile* » comme spécimen sublime de cette mélodie-là.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 91 sq.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 182.

Rossini ne renonce ni à son humour (il se moque de lui dans sa réplique : « de manière que j'ai fait *de la musique de l'avenir* sans le savoir ») ni à ses interrogations. Il réplique que ce sont là des perspectives séduisantes et de larges vues, mais qu'elles ne signent pas moins l'arrêt de mort de la mélodie au profit d'une déclamation étrangère au chant. En dépit de la courtoisie des propos échangés, de l'humour témoigné par Rossini, on a mesuré la différence de posture de chaque artiste. Le soir de l'entrevue, il manifestait devant ses amis son admiration pour Wagner à la fois « poète, philosophe et musicien ». Triple épithète conforme à la posture wagnérienne assurément et qui souligne l'ironie de Rossini. Wagner faisait à Edmond Michotte un commentaire significatif quand il regrettait à la fin de l'entretien que Rossini, trop italien et trop sceptique, « n'eût pas senti en lui la religion de l'Art ». Or, Rossini, fidèle toute sa vie à une esthétique dilettante, visant l'hédonisme, dans la distance et le détachement, à laquelle Delacroix reconnaît « la passion de l'agrément, de la grâce », cette grâce qu'il a cultivée en s'inspirant des musiciens et des artistes de la Renaissance italienne (G. Caccini, *Nuove Musiche, sprezzatura*). En un sens, certes, qui n'était pas wagnérien. L'article hommage de Wagner en témoigne :

Rossini ne saurait apparaître sous un jour plus faux devant l'histoire que si, d'une part, on lui donnait les proportions d'un héros de l'art, ou que d'autre part, on le ravalât au niveau d'un vulgaire faiseur de mots. Il n'y a qu'un moyen d'apprécier Rossini à sa juste valeur : c'est d'entreprendre une histoire consciencieuse de la civilisation de notre siècle, histoire dans laquelle, en renonçant à la tendance ordinaire qui consiste à lui attribuer le caractère exclusif d'un progrès général et continu, on n'envisagerait, en définitive que la décadence d'une civilisation délicate antérieure. Ce caractère de notre temps une fois posé, il y aurait lieu d'assigner à Rossini le rang qui convient et ce rang serait considérable. Il est à son temps ce que Palestrina, Bach et Mozart étaient au leur. Ce qui manquerait dès lors à sa valeur en pleine dignité, ne pourra être attribué ni à ses facultés, ni à sa conscience artistique, mais être mis uniquement sur le compte de son public et de son entourage, qui lui rendirent difficile de s'élever au-dessus de son temps, et par suite, de participer à la grandeur des vrais héros de l'art. »<sup>12</sup>

Je me permets de convoquer Nietzsche<sup>13</sup> qui s'est autant opposé à Wagner qu'il s'en était épris. Il a brandi son vouloir-vivre (quête du bonheur) face au vouloir-mourir des héroïnes wagnériennes, il a dénoncé le vieil enchanteur, lui reprochant comme à Schopenhauer son idéal ascétique et sa soumission à la foi. Son œuvre est tout entière une éthique musicale, au double sens « d'éthique fondée sur une écoute des pensées et des actes, et d'éthique de l'écoute musicale proprement dite ». On sait qu'il a voulu être grec, en ne séparant plus les questions de la forme sonore et de la morale. La rupture avec Wagner, c'est la rupture avec la mélodie continue, avec l'art total, avec le crépuscule des harmonies et des rythmes, et le retour à des rythmes variés et nets, savants néanmoins ; il condamne la prosodie moderne, dans son souci de rendre la netteté qu'il rapproche de l'élégance du XVIII<sup>e</sup> siècle. A l'époque de la naissance de la tragédie, le jeune wagnérien enthousiaste cherchait tous les ponts possibles entre le parlé, le chanté et le récit. Mais le futur chantre de Zarathoustra refuse, au nom des valeurs du mouvement et de la vie, l'arasement des différences au sein de la prononciation de la poésie grecque et des catégories du parlé, du chanté et du récit. Il privilégie le *rythme*,<sup>14</sup> la cadence qui a à voir avec le pas, la trace, l'empreinte.

Il a préféré une Rosine qui annonçait Carmen plus brune, plus brûlée, plus vertueuse enfin dans son humour libérateur. Ce Rossini, il l'a associé à Beethoven en ce que ces deux compositeurs ont représenté « un dix-huitième siècle finissant, de la rêverie, de l'idéal brisé, du bonheur fugace ». A l'art, il apporte sa « *gaya scienza* », sa vitalité méditerranéenne. C'est l'Italien

<sup>12</sup> Le directeur du *Ménestrel*, J.-L. Heugel, commente dans une note que l'auteur de *Guillaume Tell* et de 20 autres chefs d'œuvres, est depuis longtemps classé parmi les « vrais héros de l'art » et ce n'est point la *musique de l'Avenir* qui parviendra à déclasser jamais pareil musicien.

<sup>13</sup> Frédéric Nietzsche : *Le Cas Wagner*, suivi de *Nietzsche contre Wagner* Gallimard, collection folio, 1974, p. 144.

<sup>14</sup> Philippe Lacoue-Labarthe : *Musica Ficta : Figures de Wagner*, Paris, C. Bourgeois, 1991.

proche des Grecs « qui avaient l'humilité de croire aux vertus de l'*apparence*, ces Grecs superficiels, à force de profondeur ».

La critique moderne a su redonner à Rossini la force de sa pensée, autant Alberto Savinio<sup>15</sup> qu'Alessandro Baricco<sup>16</sup>. En 1945, A. Savinio qualifie la musique de Rossini « d'incorruptible, [...] la plus contrôlée, la plus attentive à ne pas se laisser engouffrer dans les profondeurs, à ne pas s'élever jusqu'au sublime. Très calculée et très affectée. » A. Baricco lit dans la musique *buffa* de Rossini une « utopie », celle d'un système de signification qui élude et en quelque sorte dépasse le schéma rationaliste du signifiant et du signifié dans le langage humain. La musique renfermerait la possibilité d'une *nomination objective et universelle* qui n'a rien à voir avec la dénotation conventionnelle liée aux mots. La traduction en fait musical réel repose sur le langage artificiel auquel l'ornementation rossinienne élève l'élocution de ses personnages et sur l'abstraction expressive générale du contexte scénique. Un monde qui « advient » sans la médiation du sujet, sans le filtre préventif de la compréhension où les personnages sont dominés par les situations. Stendhal ne s'y est pas trompé quand il forge à propos de *L'Italienne à Alger* l'expression de « folie organisée ». Organiser la folie, « c'est réaliser un monde soustrait au primat du sujet, un ordre qui lui fût propre, une forme objective qui fût sienne ». A. Baricco rejoint Nietzsche quand il considère que l'*opera buffa* rossinien aboutit à une figure du monde morcelée (air, récitatif) « précaire et ironique », « qui fleure l'éventail et la dentelle ». « Avec lui disparut, dans le monde de l'opéra, la perspective d'une voie d'accès faible et joyeuse à la vérité. »

Il convient de rappeler qu'une des volontés de Rossini, à sa mort, a été de privilégier la mélodie, comme en témoigne cet article ce don couché sur son testament.

Deux prix accordés chacun de 3000 frs, distribués annuellement à l'auteur d'une composition de musique lyrique ou religieuse, lequel devra s'attacher principalement à la mélodie si négligée aujourd'hui ; l'autre à l'auteur des paroles (prose ou vers) sur les quelles devra s'appliquer la musique et y être parfaitement appropriée.

<sup>15</sup> Alberto Savinio, *La Boîte à Musique*, Paris, Fayard, réédition 1989, p. 95-96. Première publication en 1945.

<sup>16</sup> Alessandro Baricco, *Constellations*, Gallimard, collection « folio », 1999, p. 77-103.