

LES SOURCES LITTÉRAIRES DE « GUILLAUME TELL » DE ROSSINI

A l'occasion d'un congrès sur « *Guillaume Tell et l'opera seria de Rossini* », en octobre 1987 à Cagliari, il m'avait été demandé de parler des rapports entre l'opéra de Rossini et le drame homonyme de Schiller ; chemin faisant, je me suis rendu compte que le domaine était bien plus vaste et comportait beaucoup d'autres sources, en sorte qu'il était injuste de se limiter à la seule comparaison du livret et de la pièce allemande.

Il ne faut pas oublier en effet que pendant une bonne partie du 18^{ème} siècle, pendant la Révolution française et les trente premières années du 19^{ème} siècle, ce sujet fut très à la mode et inspira nombre d'artistes, écrivains ou musiciens. Je rappellerai pour mémoire les principales œuvres écrites sur ce thème : la tragédie de Lemierre, *Guillaume Tell*, créée en 1766 et régulièrement rééditée ; l'opéra de Grétry sur un livret de Sedaine, *Guillaume Tell*, représenté en 1791 et réexhumé dans une version très arrangée le 24 mai 1828, soit quelques mois avant la création de notre Tell ; le récit de Florian, *Guillaume Tell ou la Suisse libre*, publié après sa mort et lui aussi réédité régulièrement ; enfin le mélodrame de Pixérécourt, *Guillaume Tell*, donné le 3 mai 1828, cette fois également peu de temps avant l'œuvre de Rossini¹. A

¹ Antoine-Marin LE MIERRE ou LEMIERRE, *Oeuvres complètes*, Paris, chez Maugeret, 1810. André-Ernest-Modeste GRETRY, *Guillaume Tell*, livret de Michel-Jean SEDAINÉ, Bruxelles-Leipzig, Breitkopf et Haertel ; édition monumentale de Grétry subventionnée par le gouvernement belge. Jean-Pierre Claris de FLORIAN (1755-1794), *Guillaume Tell ou la Suisse libre*, Paris, Librairie économique, An X. René-Charles Guilbert de PIXERECOURT, *Guillaume Tell*, mélodrame en six parties, imité de Schiller, en société avec M. Benjamin, Paris, chez Lami, 1828.

ces textes, il convient naturellement d'ajouter *Wilhelm Tell* de Schiller, créé à Weimar le 17 mars 1804 et diffusé en France quelques années plus tard². Et dans cette rapide énumération des oeuvres que les librettistes de Rossini pouvaient avoir présentes à l'esprit, je ne compte pas les sources historiques, l'histoire de Jean de Müller dont je parle plus loin, ou la République des Suisses de Simler que Jouy et Bis citent dans leur préface. C'est dire que quand notre compositeur s'intéresse au héros suisse, vers 1827 d'après son biographe Radiciotti³, le sujet est dans l'air et il vient à point nommé dans un climat culturel encore très sensible aux idéaux de liberté et de dignité personnelles incarnés par ce personnage légendaire.

L'étude de ces œuvres, pour la plupart tombées dans l'oubli, permet de corriger une perspective encore aujourd'hui courante dans la critique rossinienne qui s'est peu souciée d'enquêter sur les autres sources de *Tell*: partant de l'idée - en partie fausse comme nous le verrons- que l'opéra de Rossini est une adaptation du drame de Schiller, elle souligne à plaisir les infidélités ou les affadissements du texte original, comme s'il n'avait pas fallu moins de quatre librettistes -Victor-Joseph Etienne dit de Jouy, Hippolyte Bis et accessoirement Armand Marrast et Hector Jonathan Crémieux- pour trahir le dramaturge allemand. Pourtant, dans la préface de l'édition originale du livret, Bis et Jouy sont plutôt clairs sur la question : « Le poème de cet opéra a été composé il y a près de trois ans ; il n'était encore question alors d'aucun autre ouvrage sur le même sujet. Depuis cette époque, il en a paru plusieurs à divers théâtres. Le nôtre ne peut manquer d'avoir avec ceux-ci plus d'un point de ressemblance. Indépendamment des faits qui pour tous étaient les mêmes, on a puisé à des sources communes, dans Schiller et même dans Florian »⁴. Les librettistes parlent donc de « sources communes, de coïncidences probables avec d'autres drames, et ils reconnaissent, outre celle de Schiller, l'influence de Florian dont je signalerai effectivement plusieurs exemples⁵.

² SCHILLER, *Guillaume Tell*, trad. de H. Merle d'Aubigné, Paris 1818. SCHILLER, *Théâtre*, Paris, Ladvocat, 1821. Mes citations sont empruntées à l'édition suivante : SCHILLER, *Guillaume Tell*, trad. et préface de Auguste Ehrhard, Paris, Aubier-Montaigne, s.d.

³ Giuseppe RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, Tivoli, 1927-29, p. 102.

⁴ *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes, à Paris, chez Rouillet, 1829.

⁵ Les exemples que je donnerai concernent essentiellement des situations ou des noms mais on trouve également des analogies textuelles précises, encore qu'elles ne soient pas très nombreuses puisque le texte de Florian est en prose tandis que le livret est en vers. Ainsi les deux vers de Tell repris par le chœur, dans la grande scène de la conjuration : « Un esclave n'a point de femme./ Un esclave n'a point d'enfants », se retrouvent chez Florian dans la bouche de la femme de Tell lorsqu'elle incite son mari à se révolter (page 139 de l'édition citée plus haut). Quand Guillaume affirme que la mort de Gesler ne suffit pas et que les Suisses ne seront libres que lorsque la menaçante forteresse d'Altdorf sera détruite, ses

On peut dès lors considérer que les librettistes n'ont pas tant adapté le drame de Schiller à la scène lyrique qu'écrit une énième version de cette légende en puisant à toutes les sources dont ils pouvaient disposer. Ce qui semble une « infidélité » à Schiller peut tout simplement être « fidélité » à une autre source, voire une variation nouvelle sur des thèmes connus. Le fait que Schiller soit un écrivain bien plus prestigieux que ses pâles rivaux n'exclut point que pour tel ou tel épisode, les auteurs aient pu préférer une autre source. Ces contaminations étaient d'ailleurs chose courante à l'époque, même si elles n'étaient pas toujours explicitement admises. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, le mélodrame de Pixérécourt se proclame « imité de Schille », ce qui n'empêche que des paragraphes, voire des pages entières, viennent directement du récit de Florian!

Cet exemple précis montre l'inconvénient qu'il y a à étudier le rapport entre un livret d'opéra et une pièce comme une sorte de « rencontre au sommet » entre un musicien et un dramaturge dans laquelle le librettiste sert d'interprète, et à négliger le poids de la « tradition » qui multiplie les médiations entre le texte original et le spectacle lyrique. Cette tradition doit s'entendre comme l'ensemble des habitudes et des contraintes qui régissent le passage d'un texte littéraire à un opéra (nécessaire condensation, découpage pour créer des airs ou des ensembles etc...) ; elle doit également s'entendre comme le rapport à l'ensemble des adaptations qui ont pu divulguer un texte donné, mais aussi l'altérer en proposant un certain nombre de variantes. L'étude de Jerome Mitchell sur les opéras tirés de Walter Scott montre clairement qu'entre un récit original, par exemple *The bride of Lammermoor*, et un opéra comme *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, il y a quatre ou cinq adaptations antérieures qui contribuent à créer une tradition dramatico-lyrique orientant les choix du librettiste et du musicien⁶. C'est ce qui se passe dans le cas de Guillaume Tell où il existe une sorte de mythe diffus du héros suisse que chaque adaptation recrée tout en introduisant des variantes plus ou moins significatives. C'est dans cet esprit, dans un rapport à la fois libre et contraignant à une tradition souvent multiforme, que travaillaient un Rossini, un Bellini, un Donizetti. Verdi en revanche innove car si dans certains cas, il ne procède pas autrement que ses prédécesseurs, dans d'autres (pour des oeuvres de Shakespeare et accessoirement de Hugo ou de Schiller), il cherche justement cette « rencontre au sommet » dont je parlais, qui implique plus de rigueur et de fidélité au texte premier.

Pour la commodité de l'exposé, je distinguerai cinq thèmes dans

paroles sont pratiquement identiques à celles du Tell de Florian (IV,10 et p. 210).

⁶ Jerome MITCHELL, *The Walter Scott operas*, University of Alabama Press, 1977.

l'histoire de Tell : 1) le contexte politique qui concerne les rapports des cantons suisses avec l'empereur Albert. 2) L'intrigue amoureuse. 3) La « couleur locale » suisse de l'ouvrage. 4) La ligue des trois cantons contre le bailli Gesler⁷. 5) L'histoire de Tell proprement dite qui comprend deux phases principales : l'épisode de la pomme et celui de la traversée du lac suivi à brève échéance de la mort de Gesler.

1. LE CONTEXTE POLITIQUE

Ce thème n'a de réelle importance que dans le drame allemand. Seul Lemierre, justement parce qu'il écrit une tragédie politique, lui accorde une certaine place : à la fin de la pièce, après la mort de Gesler, Tell annonce que les représailles de l'Empire seront terribles mais que les Suisses sauront y faire face ; il prédit ainsi la bataille de Morgarten remportée par les cantons en 1315 contre les chevaliers autrichiens. Schiller toutefois est le seul auteur à se soucier d'exactitude historique et à restituer fidèlement le contexte politique de l'époque, c'est-à-dire les efforts des trois cantons d'Uri, de Schwyz et d'Unterwald pour préserver leurs franchises et leurs autonomies locales face à la puissante famille des Habsbourg. Cet effort devient précaire quand Rodolphe de Habsbourg est élu empereur en 1273, et plus encore quand, à la mort de Rodolphe, son fils Albert lui succède. En effet, c'est auprès de l'empereur que les cantons trouvaient un appui contre les féodalités locales, appui qu'ils perdent logiquement quand l'empereur lui-même appartient à une de ces familles féodales. C'est ainsi que la grande scène du Rütli nous apprend que les démarches tentées par les cantons auprès de l'empereur sont restées vaines.

Le contexte historique apparaît néanmoins surtout dans l'épisode de Jean le parricide : celui-ci, duc d'Autriche et neveu d'Albert, ne cesse de lui réclamer sa part d'héritage et les terres qui lui sont dues. Furieux de ne pas obtenir satisfaction, il finit par assassiner son oncle en 1308, peu après le soulèvement des trois cantons. En introduisant cet épisode, Schiller veut manifestement créer un parallélisme entre la mort de Gesler et celle d'Albert ; traqué par la veuve d'Albert, Jean cherche refuge dans la cabane de Tell et lui demande asile en lui faisant valoir l'identité de leurs situations : tous deux se sont débarrassés d'un ennemi qui les opprimait (V, 2). Guillaume Tell répond indigné qu'on ne saurait mettre sur le même plan un assassinat dicté par la

⁷ L'orthographe des noms varie suivant les sources : Gesler, Gessler, Ghesler, Guesler...Pour simplifier, je m'en tiens à l'orthographe du livret de Rossini.

convoitise et l'ambition et un meurtre que Tell a accompli contraint et forcé. Aussi refuse-t-il sa protection à Jean et l'envoie-t-il à Rome chercher son pardon auprès du pape. Le moraliste Schiller, fort soucieux d'apprécier la valeur éthique du geste de Tell, met donc face à face deux morts dont l'une est injustifiable tandis que l'autre est en partie excusable en raison des circonstances. Il est clair qu'une telle casuistique éthicopolitique était trop abstraite pour un opéra et c'est pourquoi elle disparaît totalement dans le livret.

II. L'INTRIGUE AMOUREUSE

Il n'y a pas d'intrigue amoureuse dans l'histoire de Tell et l'on comprend que librettistes et écrivains aient souhaité en introduire une, d'une façon ou d'une autre, à l'exception de Lemierre qui ambitionne d'écrire une tragédie politique à la manière de Corneille. Ce thème apparaît sous trois aspects différents :

- 1) La littérature d'inspiration révolutionnaire, soucieuse de noircir la figure du tyran, lui prête des penchants libidineux : dans un ballet représenté en 1797, Gesler est amoureux sans succès de Walburga, la femme de Tell ; dans un autre ballet de 1833, ce même Gesler est épris d'Edwige, elle aussi épouse de Tell⁸, et dans le mélodrame de Pixérécourt, il traque Gertrude, sœur d'un des conjurés, qui doit épouser le jeune Melcthal. Dans ces trois cas, nous retrouvons le topos du tyran persécutant l'innocence ou la vertu.
- 2) L'épisode amoureux peut aussi faire partie de la couleur locale suisse et prendre l'allure d'une idylle digne d'une comédie sentimentale ou de quelque opéra semiseria (un genre intermédiaire entre l'opéra seria et l'opéra bouffe, qui comporte des aspects pathétiques et sentimentaux) : chez Grétry, Marie, la fille de Tell, doit épouser le jeune Melcthal mais les événements retardent considérablement la noce. Chez Florian, le fils de Tell, Gemmi, est promis à Claire, la petite fille du vieux Melcthal⁹,

⁸ *Guglielmo Tell ossia la Rivoluzione Svizzera*, Balli da rappresentarsi nella prim'opera del Carnevale 1797, composti e diretti da Paolino Franchi, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi. *Guglielmo Tell*, azione mimica in cinque atti di Luigi HENRY, da rappresentarsi nell'Imp. Regio Teatro alla Scala, il Carnovale 1833; Milano per Luigi di Giacomo Pirola, M DCCC XXXIII. Ce même texte sera repris au Teatro Filarmonico de Vérone pour le Carnaval 1843, dans une chorégraphie de G. FABBRI, et édité par Pietro Bisesti.

⁹ Ainsi Jemmy, le nom du fils de Tell chez Rossini, vient clairement du Gemmi de Florian ;

tandis que chez Pixérécourt, c'est Gertrude, la sœur de Conrad un des chefs des conjurés, qui doit se marier avec le jeune Melcthal. Les librettistes de Rossini suggèrent rapidement ce thème pastoral de la noce paysanne en évoquant dans l'introduction de l'opéra le rituel des trois fiançailles bénies par le vieux Melcthal.

- 3) Seuls Schiller et les librettistes de Rossini développent une intrigue autonome : chez le dramaturge allemand, cet épisode concerne Ulrich von Bruneck, neveu du baron von Attinghausen, un banneret local, et Berta von Bruneck, une riche héritière. Bien que Rudenz appartienne à une famille d'aristocrates incarnés par le vieux baron et fidèles aux traditionnelles libertés suisses, il est fasciné par le luxe de la cour impériale et il espère conquérir gloire et richesse en se rangeant du côté des plus forts, les Autrichiens. Son oncle désapprouve vivement ce choix (II, 1), et Rudenz est très surpris quand il constate que Berta désapprouve tout autant l'orientation politique de Rudenz et en fait un obstacle à leur amour, alors que, par sa condition sociale, elle devrait être favorable aux Autrichiens.

Leur rencontre a lieu au cours d'une chasse (III,2), exactement comme celle d'Arnold et de Mathilde, mais alors que Mathilde incite son jeune amant à conquérir la gloire –« Retournez aux champs de la gloire » (II,3)-, Berta lui fait honte de sa désertion. Ebranlé par ces reproches, Ulrich von Rudenz revient aux vertus de ses aïeux, il affronte durement Gesler pendant la scène de la pomme puis court demander pardon au vieux baron (IV, 2). Il arrive trop tard mais son oncle a eu le temps d'être informé du revirement de son neveu et de mourir apaisé. Quant à Berta, tout comme Mathilde, elle désapprouve l'attitude du bailli pendant la scène de la pomme. A la fin de l'œuvre, Ulrich libère ses serfs et Berta demande à être admise comme simple citoyenne –Bürgerin- dans la confédération.

Toutefois Berta et Ulrich ne sont pas des personnages essentiels, leur amour ne nous intéresse guère et il n'acquiert un certain relief que pendant une seule scène du drame (III,2). En fait, Schiller a voulu avec eux compléter sa fresque historique et indiquer les choix possibles de l'aristocratie comme classe dirigeante : la noblesse a une position marginale dans le conflit entre

le personnage de Schiller a, lui, deux fils, Walther et Wilhelm. En revanche l'histoire de Claire et de Gemmi n'a pas grand rapport avec celle d'Arnold et de Mathilde et Rognoni se trompe en supposant que les librettistes de Rossini se sont inspirés de Florian pour l'intrigue amoureuse ; Cf Luigi ROGNOM, *Gioacchino Rossini*, Turin, E.R.I. 1968, p. 218.

les cantons et Gesler ; c'est si vrai qu'au début, ni Ulrich ni son oncle ne sont au courant de la ligue et de la révolte qui se prépare. Deux seules possibilités sont alors offertes à la noblesse : elle peut se ranger du côté des plus forts, les Autrichiens, mue par le désir de conserver ses privilèges, ou bien s'unir aux conjurés et accepter leurs valeurs de démocratie et d'égalité, tout en sachant que ce choix implique à brève échéance la disparition de l'aristocratie comme classe. C'est cette solution que le baron accepte pleinement avant de mourir : quand il apprend que la Suisse est sur le point de se révolter, il se montre heureux et prophétise la fin de l'aristocratie (IV,2). Les deux amants parviennent à la même conclusion à la fin du drame.

On voit clairement les analogies entre cet épisode et celui d'Arnold et de Mathilde : comme Ulrich, Arnold poursuit le mirage d'un prestige et d'une gloire qu'il ne peut acquérir qu'en trahissant les vertus de ses aïeux : comme Ulrich, il doit faire face à des reproches véhéments : de son oncle et de Berta chez Schiller, de Tell et de Fürst chez Rossini ; comme Ulrich, Arnold se repent mais trop tard pour revoir le vieux Melcthal son père ; comme Berta, Mathilde appartient au clan des vainqueurs mais, indignée par les excès de Gesler, elle se montre pleine de compréhension pour les révoltés.

Toutefois la perspective historico-politique de Schiller est à la fois trop pointue pour un livret d'opéra, et vraisemblablement trop audacieuse ; aussi Jouy et Bis donnent-ils à cet épisode une interprétation monarchiste, « orléaniste » pourrait-on dire. Mathilde n'est plus simplement une riche héritière mais, comme nous en informe la liste des personnages, une princesse de Habsbourg « destinée au gouvernement de la Suisse ». On ne peut que souhaiter d'elle un plus grand respect des autonomies locales comme semblent l'espérer Hedwige et Jemmy dans le trio n° 20 « Mathilde à nos châlets promet des jours plus doux ». Le livret garde encore la trace de cette conversion égalitaire d'un futur gouvernant puisque les derniers mots de Mathilde adressés à Arnold sont : « Oui, c'est moi : / Des fausses grandeurs détrompée, / Ton égale je te revois / Et, m'appuyant sur ton épée, / Jusqu'à la liberté je m'élève avec toi. » (IV, 11). Cette déclaration disparaît dans les partitions courantes mais elle fut bel et bien mise en musique par Rossini avant d'être supprimée après la première représentation. S'agissant de quelques mesures de récitatif, cette suppression ne peut avoir obéi à des raisons d'économie musicale mais plutôt à des motifs idéologiques : il s'est agi d'éliminer une profession de foi trop ouvertement démocratique et d'en rester à une image plus vague d'un futur souverain constitutionnel prêt à respecter les prérogatives de ses sujets¹⁰.

¹⁰ Elisabeth Bartlet, responsable de l'édition critique de la partition de Guillaume Tell de

Il est également compréhensible que les librettistes, sur requête explicite du compositeur si l'on en croit la critique rossinienne depuis Radiciotti, aient recentré l'intrigue amoureuse en lui donnant une importance qu'elle n'a dans aucune des autres adaptations de l'histoire de Tell que j'ai pu lire : il s'agit de rien moins que de faire briller le premier ténor et le premier soprano. Pour étoffer cet épisode, pour trouver la matière des airs et des duos auxquels il doit donner lieu, pour lui donner un caractère à la fois dramatique et lyrique, les librettistes recourent aux expédients traditionnels dans les livrets de l'époque : l'idylle naissante entre les deux personnages est justifiée par un artifice courant : Arnold a sauvé la vie de Mathilde comme Arsace a sauvé celle d'Azema dans la *Sémiramis* du même Rossini ; l'amour des deux jeunes gens est toutefois contrarié par les différences sociales qui séparent un paysan aisé et une princesse de sang royal, par les différences politiques entre « colonisés » et « colonisateurs ». Chacun des deux protagonistes a son drame intérieur : Arnold est déchiré entre ses ambitions coupables et l'amour pour, son père et sa patrie ; véritable Sissi avant la lettre, Mathilde préfère la paix des montagnes et des forêts suisses aux superbes et royales demeures auxquelles elle est habituée. Ainsi remodelée, l'intrigue amoureuse peut briller de mille feux comme l'exige l'opéra.

III. LE MYTHE HELVETIQUE

Beaucoup de commentateurs ont remarqué l'importance de la couleur locale dans *Guillaume Tell* : il est vraisemblable que Rossini ait consulté les documents disponibles sur la musique populaire suisse ; en tout cas il tire un parti remarquable des mélodies inspirées du ranz des vaches et la tyrolienne de l'acte III dérive probablement d'une chanson populaire suisse ; les didascalies sont en général d'une grande précision et l'on sait que Ciceri se rendit en Suisse pour que ses décors reflètent fidèlement le pays¹¹. Je rappelle toutefois que Grétry s'était lui aussi soucié de couleur locale et que dans la symphonie qui se donnait à rideau ouvert, le fils de Tell jouait le ranz des vaches sur son flûtiau. D'ailleurs en 1791, lors de la création, Le Moniteur remarque que la musique « a le style particulier du pays où se passe l'action » et Grétry affirme dans ses mémoires avoir consciemment recherché cet effet¹².

Rossini, m'a aimablement communiqué la photocopie de la page où cette réplique est mise en musique puis biffée. C'est également à son obligeance que je dois d'avoir pu prendre connaissance de la première version manuscrite du livret.

¹¹ RADICIOTTI, op. cit., pp. 117, 153 et 159.

¹² GRETRY, op. cit., préface de Fétis.

On peut se demander pourquoi les musiciens manifestent un tel souci de couleur locale à une époque où l'exotisme musical n'est guère à la mode. Il faut donc rappeler que pendant la deuxième moitié du 18^{ème} siècle, pendant la Révolution Française et le début du 19^{ème} siècle, la Suisse fut à l'honneur et qu'il se créa un véritable mythe helvétique dont Rousseau fut un des promoteurs. Ce mythe helvétique a trois facettes : une facette politique qui représente les Suisses comme attachés à la liberté et à l'égalité, et féroce ment hostiles à la tyrannie ; une facette « naturaliste » qui en fait des hommes proches de la nature et des vertus simples d'antan. Enfin une facette « bourgeoise » suivant laquelle, loin de la corruption des villes, les Suisses pratiquent les solides vertus familiales : attachement au foyer, respect des vieux, amour des enfants. Ces deux derniers aspects sont souvent confondus dans l'idée de nature, les Suisses vivant dans la nature et selon la nature. C'est ce fond mythique qui donne aux oeuvres inspirées par la légende de Tell un caractère insupportablement édifiant auquel même le grand Schiller n'échappe pas toujours.

Si Lemierre ne connaît que l'helvétisme politique et tente de transformer sa tragédie en un long débat sur la liberté et la tyrannie, Florian saute à pieds joints dans le mythe : « trois cantons (...) avaient conservé des moeurs simples que le créateur du monde donna d'abord à tous les humains pour les défendre contre le vice. Le travail, la frugalité, la bonne foi, la pudeur, toutes les vertus poursuivies par les conquérants, les rois de la terre, vinrent se cacher derrière ces montagnes. Elles y furent longtemps inconnues, et ne se plainquirent point de leur heureuse obscurité. La liberté vint à son tour s'asseoir sur le haut de ces roches, et depuis ce jour fortuné, le vrai sage, le vrai héros ne prononce qu'avec respect les noms d'Uri, de Schwitz, d'Underwald. »

« Les habitants de ces trois contrées, sans cesse occupés des travaux champêtres, échappèrent pendant plusieurs siècles aux crimes, aux malheurs produits par l'ambition, par les querelles, par le coupable délire de ces nombreux chefs barbares, qui, sur les ruines de l'empire romain, fondèrent une foule d'états, usurpèrent les droits des hommes, gouvernèrent par un code horrible, rédigé par l'ignorance en faveur de la tyrannie et de la superstition... »¹³. Un tel pays ne pouvait qu'enthousiasmer les esprits révolutionnaires et provoquer leur solidarité : on comprend donc qu'à la fin de son livret pour Grétry, Sedaine ait imaginé une scène où les révolutionnaires français accouraient en Suisse pour aider les insurgés, en une sorte d'internationale des peuples en révolte contre la tyrannie, au mépris de

¹³ FLORIAN, op. cit. p. 119.

toute chronologie! Ce dénouement, lié à la conjoncture (nous sommes en 1791), ne plut pas à Grétry qui préféra s'en tenir à la légende suisse.

Plus soucieux d'exactitude historique mais aussi retenu par la crainte des excès révolutionnaires, Schiller aime surtout de l'helvétisme politique l'esprit de justice joint à la modération, comme l'atteste sa dédicace de Guillaume Tell à Charles Théodore de Dalberg : « Mais lorsqu'un peuple qui sans malice fait paître ses troupeaux et, se suffisant à lui-même, ne réclame pas le bien d'autrui, lorsque ce peuple secoue le joug qui l'accable contre toute justice, mais, jusque dans sa colère, respecte l'humanité, et même dans le bonheur, dans la victoire, garde la mesure, celui-là est immortel et mérite qu'on le chante, et c'est un tel tableau qu'il m'est donné de te présenter joyeusement ». Cet éloge est implicitement un désaveu de l'expansionnisme de la Révolution Française!

Pour les autres aspects, Schiller se montre un disciple de Rousseau : son amour de la Suisse lui inspire une précision géographique et topographique inexistante jusqu'alors et qui se retrouvera plus ou moins dans tous les textes postérieurs : songeons par exemple que le Tell de Grétry se passe « dans une des vallées de la Suisse » et que le canton d'Uri est confondu avec Zurich. Par l'intermédiaire d'un pêcheur, d'un berger et d'un chasseur, l'écrivain allemand exalte avec lyrisme le pays (I,1). Il nous décrit le tableau édifiant de la famille Tell (III,1) et ne perd pas une occasion de rappeler l'intimité des habitants de ces contrées avec la nature et avec les animaux.

Tous ces traits convergent vers l'image d'un paysan proche de la nature, donc de la vertu, donc de Dieu : Berta reproche à Ulrich d'être un *Naturvergessenen Sohn der Schweiz*, un fils de la Suisse qui a oublié la nature. Quand Jean d'Autriche compare son crime à celui de Tell, ce dernier lui répond, associant étroitement morale, liberté politique et nature : « Oses-tu confondre le forfait sanglant de l'ambition avec la légitime défense d'un père? As-tu protégé la tête chérie des enfants? protégé le sanctuaire du foyer? écarté des tiens le sort le plus terrible, le malheur suprême? Je lève vers le ciel mes mains pures. Je te maudis, toi et ton crime. J'ai vengé la sainte nature que toi, tu as violée » (V,2). Inversement, Gesler offense la nature en faisant aveugler le vieux Melthal, tout comme en contraignant Guillaume à risquer la vie de son fils.

Cet helvétisme qui mélange politique et morale sur fond de sainte nature peut s'exprimer par des déclarations solennelles comme celle que nous venons de citer, mais aussi par des personnages ou des tableaux idylliques d'inspiration pastorale qui nous conduisent tout droit à l'introduction de l'opéra de Rossini. On a souvent remarqué que celle-ci était particulièrement longue et Berlioz notait déjà que, par ses nombreux épisodes, elle compromettait la

continuité dramatique de l'oeuvre. Or cette introduction n'a pas de modèle correspondant chez Schiller, même si l'esprit en rappelle certaines scènes (I,1 ou III,1). En revanche elle est tout à fait conforme à la tradition française, soit comme paisible évocation idyllique d'un bonheur paysan, soit comme contraste entre une sérénité initiale et l'irruption soudaine du drame.

Chez Grétry, le rideau se lève sur les préparatifs de la noce de Marie et du jeune Melcthal qui occupent plusieurs numéros : trio, couplets, chanson, ronde, morceau d'ensemble, chanson en chœur! Soudain arrive Surlemann qui annonce que Gesler a fait crever les yeux du vieux Melcthal : suit un finale horrifié au cours duquel un roulement de tambour annonce l'arrivée de Gesler. Le récit de Florian s'ouvre sur l'idyllique évocation de la famille de Tell, bon-père-bon-époux, quoique Guillaume apparaisse soucieux (exactement comme dans le livret où ses préoccupations créent une note discordante dans les réjouissances générales). Arrive alors Gemmi conduisant Melcthal père aveuglé par Gesler.

C'est également par des préparatifs de noce que commence le mélodrame de Pixérécourt : on prépare le mariage de Gertrude avec le jeune Melcthal que l'on attend. Il arrive enfin pour annoncer qu'il doit fuir parce qu'il a rossé le valet de Gesler qui voulait lui voler ses génisses. Le pêcheur refusant de le passer de l'autre cité du lac, c'est Tell qui accepte de courir ce risque (sur ce point la dette envers Schiller est nette). Gesler arrive alors et le vieux Melcthal le défie (ici en revanche, la situation est très proche de celle du livret et je ne sais s'il faut parler d'influence ou de simple coïncidence) ; Gesler le fait arrêter et conduire dans une maisonnette d'où parviennent les cris déchirants du pauvre vieux auquel on crève les yeux (nous sommes dans un mélodrame!).

Les librettistes de Rossini s'inscrivent donc dans une tradition bien établie puisqu'ils commencent eux aussi par des préparatifs de noces, joyeux malgré les tristes pensées de Tell, mais interrompus par l'arrivée de Leuthold qui a tué un soldat qui traquait sa fille (chez Schiller, Baumgarten a tué un capitaine qui en voulait à sa femme), puis c'est le passage du lac, le défi du vieux Melcthal et le finale. L'introduction de Rossini apparaît comme la plus étoffée (elle occupe tout l'acte I), bien que celle de Grétry soit déjà passablement longue ; elle est aussi la plus complexe, non seulement parce qu'elle intègre le duo d'Arnold et de Guillaume mais aussi parce qu'elle joue sur des registres très variés ; enfin, c'est la seule qui, par la fréquente répétition d'un thème des cors, rende palpable la menace de Gesler sur ce tranquille univers champêtre (chez Grétry, cette menace n'apparaît que dans le finale avec un roulement de tambour).

On notera encore la mise en valeur du vieux Melcthal dont la présence

dans l'introduction de l'opéra de Rossini correspond au désir de compléter le tableau d'une vie patriarcale où les grands ancêtres sont à l'honneur. Il a pour tâche de bénir les jeunes couples: « Vénérable Melcthal -lui dit Hedwige-honneur des anciens jours,/ C'est à vous de bénir leurs pudiques amours » (I,6). Chez Schiller ce personnage n'apparaît jamais sur scène et il s'appelle Heinrich von der Halden. On entend simplement parler de lui à diverses reprises, notamment dans la fort belle scène où Werner Stauffacher raconte à Walter Fürst, sans savoir que justement le fils les entend, comment le bailli Landenberg a fait crever les yeux du père d'Arnold (I,4). Nous avons vu en revanche que Pixérécourt fait défier Gesler par le patriarche et nous fait presque assister au martyre infligé à ce pauvre homme. Grétry va encore plus loin car, au troisième acte, c'est Melcthal père qui désigne Guillaume comme le chef des conjurés et somme les autres de lui obéir. Tous deux chantent La chanson de Roland où est rappelée la nécessité du sacrifice suprême pour la patrie. On ne voit pas très bien ce que vient faire la chanson de Roland chez ces anciens Suisses, mais le fait est qu'elle contribue à la solennité de cette désignation du chef suprême.

Dans leur représentation d'une Suisse mythique, Rossini et ses librettistes puisent donc à toutes les sources et l'opéra parachève une tradition. Sur le plan musical, nous avons vu que Rossini n'est pas le premier à rechercher la couleur locale mais son mérite est d'avoir fait de certaines mélodies caractéristiques des matrices dont dérivent nombre de passages de l'opéra, et sur ce point je renvoie aux analyses de Radiciotti, de Rognoni et d'autres. En somme la couleur locale n'est pas plaquée du dehors, elle entre dans le tissu même de l'opéra et devient partie intégrante de ce que Verdi appellera sa *tinta*, son climat.

Sur un plan que l'on pourrait appeler « documentaire », l'opéra est relativement précis et l'on peut penser que le compositeur n'est pas étranger à ce souci d'exactitude. En effet, le livret édité par Roullet est beaucoup plus précis que la première version manuscrite du texte (cf note 10). La description des lieux est des plus vagues dans le manuscrit si on la compare à celle du livret : « Le théâtre représente un des sites les plus élevés et les plus riants de la Suisse... » devient ainsi « La scène se passe à Burglen, canton d'Uri: à droite se trouve la maison de Guillaume Tell ; à gauche débouche le torrent de Schachental... ». Au début de l'acte IV, la première didascalie du manuscrit -qui disparaît ensuite dans la version finale -évoque la « grotte de Grutly », dont la source est manifestement la « caverne de Grutti » où se réunissent les conjurés de Florian. « Les hauteurs du Rütli » n'apparaissent que dans le livret pour l'acte II qui, dans le manuscrit, se déroule dans un « trou d'Ury » mal défini. On dirait en somme que le passage du manuscrit initial au texte

définitif s'est accompagné d'une relecture bénéfique de Schiller et que Rossini a souhaité non seulement célébrer un mythe mais aussi lui donner une localisation géographique « réaliste ».

IV ET V. GUILLAUME TELL ET LA LIGUE DES CANTONS

J'en arrive enfin aux deux derniers thèmes qui sont les plus importants. Sur ces deux points, Schiller occupe une position tout à fait à part, par fidélité aux sources historiques dont il dispose. Ces documents, essentiellement le *Chronicon Helveticum* rédigé par Egide Tschudi au 16ème siècle et *l'Histoire de la Confédération suisse* de Johannes von Müller, publiée à partir de 1786, établissent que le personnage de Tell était tout à fait marginal par rapport au soulèvement des cantons. Redoutant les excès des baillis à la suite d'abus nombreux, trois cantons se seraient réunis dans la plaine du Rütli, sous la direction de trois chefs, Walter Fürst pour Uri, Werner Stauffacher pour Schwyz et Arnold von Melthal pour Unterwald. Ce n'étaient pas de dangereux subversifs mais simplement des notables attachés aux franchises qui leur avaient été accordées par l'empereur et soucieux d'éviter les empiètements de la maison des Habsbourg. Ils préparèrent un soulèvement pour le jour de l'an 1308. Parallèlement, un brave homme nommé Tell commit l'erreur de ne pas saluer le fameux bonnet sur la pique et fut condamné à la peine que l'on sait. Il se vengea peu après en tuant Gesler. Cet acte est jugé avec une certaine sévérité par Tschudi pour des raisons morales (on ne se fait pas justice soi-même) et politiques (l'initiative de Tell compromettait le calendrier du soulèvement puisqu'elle eut lieu bien avant la date prévue de la révolte). Johannes von Müller en revanche approuve le geste de Tell. Ainsi, non seulement Tell n'est pas le meneur de la révolte suisse mais il n'est même pas présent à la réunion du Rütli et son acte est simplement une initiative individuelle dictée par l'exaspération.

Schiller s'écarte de cette version des faits sur un point : il fait coïncider la mort de Gesler et la révolte. Pour le reste, il se montre fidèle à ses sources, ce qui ne va pas sans lui poser des problèmes de construction dramatique puisque le protagoniste n'a pas de rôle dans le grand complot qui se prépare. Ainsi, il ne participe pas à la réunion du Rütli, c'est par distraction plus que par défi qu'il ne salue pas le bonnet sur la pique et il s'en excuse presque auprès de Gesler qu'il traite avec beaucoup de déférence : « C'est par inadvertance et non par dédain que cela m'est arrivé » (III,3). C'est donc Gesler qui, par son ordre cruel, provoque sa révolte : nous sommes très loin de la version traditionnelle du mythe.

Il en résulte une physionomie tout à fait différente du protagoniste :

Tell est un honnête homme, jovial et un peu frustré, mais d'une nature bonne et serviable, comme le prouve l'épisode de Baumgarten. Il n'a pas de conscience politique, ce n'est en aucune façon un militant, il se contente de respecter les lois et les institutions, convaincu qu'on ne cherche pas querelle à un homme paisible. Quand Stauffacher essaie de le sonder, il répond par une série de dictons qui prouvent sa sagesse élémentaire : « A l'homme paisible on accorde volontiers la paix », « Le serpent ne mord pas sans qu'on l'excite », « Dans un naufrage chacun pour soi se sauve plus facilement » ; mais comme il est bon, il promet son appui à Stauffacher, pourvu qu'on ne le mêle pas à des délibérations trop compliquées pour sa nature simple (1,3)¹⁴. Autrement dit, c'est Gesler qui par sa cruauté vient perturber sa vie paisible de bon père de famille et provoquer une prise de conscience, comme il l'avoue plus tard tandis qu'il attend sa victime, au quatrième acte : « Je vivais paisible et inoffensif. Mes traits n'étaient dirigés que contre les animaux de la forêt; mes pensées étaient pures de meurtre ; tu m'as réveillé en sursaut de ma tranquillité; tu m'as habitué aux choses monstrueuses » (IV, 3).

Cette conception n'est pas dépourvue d'intérêt: d'un côté elle nous renvoie à l'image d'un homme « naturel », spontanément simple et bon, étranger à tout calcul et tout esprit de système ; de l'autre, elle annonce la figure idéale du « bourgeois honnête » qui-ne-fait-pas-de-politique mais vit dans le respect des lois et des règles de sa conscience. Sa parabole dramatique change également de sens : elle ne correspond plus, comme pour d'autres Tell, à la mise en oeuvre de convictions politiques profondément enracinées qui appellent l'action, mais elle tend à prouver que dans un pays dominé par la tyrannie, l'autonomie de la sphère individuelle est une illusion et que la pression de l'injustice provoque forcément chez l'homme honnête une prise de conscience et un engagement. Schiller s'intéresse en somme à la naissance d'une conscience politique chez un homme naïf et honnête là où d'autres écrivains entendent célébrer un modèle de démocrate fermement attaché aux valeurs de la liberté et de la dignité personnelle.

En ce qui concerne la conjuration qui trouve son moment culminant dans la scène du Rütli, Schiller prend soin de dissiper toute équivoque révolutionnaire: les trois chefs et les paysans suisses n'entendent aucunement remettre en question la situation politique mais simplement limiter l'empiètement du pouvoir central. Stauffacher rappelle que même l'homme libre a besoin d'un maître et qu'il faut toujours une autorité et un juge

¹⁴ Je rappelle que Goethe avait eu le projet d'écrire un poème épique sur Guillaume Tell et qu'il en avait fait part à Schiller avant de lui abandonner l'idée. Selon ses confidences à Eckermann, il se le représentait comme un homme peu engagé, « ne s'inquiétant pas de savoir qui est maître ou qui est esclave ».

suprêmes. Il s'agit donc simplement de renouveler un pacte antique marquant l'attachement des Suisses à leurs franchises et leur hostilité à tout pouvoir absolu, ce qui ne dispensera aucunement de respecter les anciennes redevances, à la maison d'Autriche, à l'Empire, aux couvents et aux autres féodalités locales.

Ce n'est d'ailleurs que lentement qu'a germé l'idée de la révolte et seulement lorsque tous les moyens légaux se sont révélés vains ; Schiller ne perd pas une occasion de nous montrer la prudence et la sagesse des chefs des fédérés : aucune violence n'est prévue, les forteresses qui menacent les cantons seront certes rasées mais les baillis ne seront pas massacrés, ils seront simplement expulsés, et c'est un malheureux concours de circonstances qui entraîne la mort de Gesler. Enfin, bien que Gesler ne suscite aucune sympathie, Schiller s'efforce de mettre en lumière ses motivations : la jalousie qu'éprouve le puissant pour un homme tranquille, indépendant et fier ; la peur physique qui s'empare de lui lorsqu'il rencontre le solide gaillard qu'est Tell dans un chemin solitaire de montagne ; l'envie d'un cadet de famille sans moyens propres pour ces notables suisses qui ont des terres et des châlets cossus.

Cette mise en place idéologique et historique présentait des inconvénients techniques pour un livret d'opéra : la philosophie modérée de Schiller se fraie un difficile chemin à travers une série de discussions qu'il n'était pas imaginable de transposer sur une scène lyrique; par ailleurs il était nécessaire que le rôle-titre de l'opéra, vocalement essentiel, soit aussi un protagoniste de l'intrigue et non un personnage légèrement décalé comme dans le drame de Schiller. Enfin cette grande fresque historique devait présenter des oppositions plus simples et plus tranchées, facilement assimilables. Sur tous ces points, la tradition française qui exalte le personnage de Tell était plus directement exploitable pour un opéra.

Les textes de cette époque présentent en effet tout autrement la figure de ce héros légendaire: il a un rôle beaucoup plus important dans la ligue des cantons, il en est même le chef. Il participe à toutes les réunions qui peuvent se tenir, notamment à la grande réunion du Rütli ; c'est volontairement qu'il refuse de saluer le bonnet sur la pique et non par distraction ; il justifie hautement son attitude au lieu de chercher à l'atténuer ; enfin le meurtre de Gesler n'est plus un geste d'exaspération mais la seule réponse possible à une situation sans issue dont le bailli est le principal responsable. Sa figure morale est plus nette et plus exemplaire : il incarne la conscience politique des Suisses et constitue un modèle, fût-ce en perdant la spontanéité bonhomme qu'il a chez Schiller et en devenant un porte-parole un peu compassé.

Le même souci de simplification conduit à schématiser les motivations

des autres personnages : la lutte pour la liberté et la haine de la tyrannie seront leurs mobiles essentiels et l'on ne rentrera pas trop dans les détails pour savoir s'ils veulent promouvoir la révolution ou restaurer d'anciennes franchises, épargner les tyrans ou bien les massacrer. Quant à Gesler, c'est un tyran sans plus : seul Lemierre lui donne une certaine consistance en le faisant dissertar habilement sur la façon d'asservir les peuples. Les autres auteurs ne s'embarrassent point de précautions et la tradition du mélo en fait même un personnage retors, cruel et libidineux. A ce prix, l'histoire acquiert une clarté et une exemplarité aptes à susciter adhésion et enthousiasme.

Bien que sa tragédie appartienne à un genre qui, par son style uniformément solennel, son refus de toute couleur locale et sa fidélité aux règles classiques, est largement désuet à l'époque de Rossini, Lemierre donne le ton : avec Werner, Melcthal fils et Fürst, Tell fait le serment de libérer la patrie : « Il est temps, mes amis, de sortir d'esclavage. / Ensemble il faut changer notre commun outrage »... « Amis, que parmi nous la valeur rétablisse/ Les droits de la nature et l'honneur de la Suisse » (II,1). Le ton est très solennel et il le restera constamment, même lorsque l'alexandrin cèdera à une versification plus souple et un style moins ampoulé. L'affrontement avec Gesler est l'occasion d'une suite de répliques fermes et dignes à la manière des stichomythies à caractère moral ou politique.

Le Tell de Florian est moins classicisant mais tout aussi rhétorique et il pratique avec emphase le beau parler révolutionnaire. Il retrouve ses amis Verner (Stauffacher) et Melcthal fils à la caverne de Grutti où ils arrêtent la tactique à adopter. Moins téméraire que le jeune Melcthal et moins timoré que Verner, Tell sait trouver le juste équilibre entre la fermeté et la prudence. Confronté à Gesler dans l'épisode de la pomme, cet homme de souche modeste, simple laboureur, déverse des torrents d'éloquence pour flétrir les crimes du bailli et annoncer sa punition prochaine. C'est lui qui propose comme signal de l'attaque d'allumer des feux au sommet des montagnes. Edmée, sa femme, se souvenant de ses intentions, veut mettre le feu à leur châlet qui est situé sur une éminence, pour avertir les conjurés de marcher sur Altdorf (on se souvient que chez Rossini, c'est Jemmy qui embrase la maison de Tell pour les mêmes raisons). Enfin, c'est Tell qui mène l'assaut final contre la forteresse d'Altdorf et achève le récit de Florian par un grand discours. La rhétorique révolutionnaire de Tell passe directement chez Pixérécourt qui reproduit presque intégralement la grande diatribe de Guillaume, quand Gesler lui impose de tirer sur la pomme.

Cette tradition suffit à expliquer plusieurs traits du Tell rossinien : sa gravité soucieuse, manifeste dès le quatuor de l'introduction (« De l'ennui qui m'opresse/ Il n'est pas tourmenté »); sa tendance à parler par maximes à la

fois morales et politiques : « Tout pouvoir injuste est fragile », « ...Les dangers,/ Il n'en est qu'un pour nous, pour eux il en est mille », « Je ne sais trop ce que c'est que la gloire,/ Mais je connais le poids des fers » (I,5) etc...; cette façon qu'il a dans la scène du Rütli d'apparaître très vite comme le chef réel des conjurés, et enfin sa stature religieuse et prophétique dans l'hymne final. Le manuscrit original accentuait toutefois l'aspect pompeux et le ton sentencieux du héros suisse. En raccourcissant les dialogues et en supprimant plusieurs tirades éthico-politiques, les librettistes, peut-être sous l'influence de Rossini, atténuèrent l'exemplarité didactique du protagoniste. La musique prouve toutefois à l'évidence que le compositeur approuva cette conception grandiose du personnage.

Si l'on en juge par l'étude attentive que Berlioz consacra à Guillaume Tell¹⁵, cette vision solennelle d'un héros habité par une inflexible volonté politique dont seul le tourment de la paternité le détourne un instant, ne pouvait que séduire le public exigeant de l'époque et Berlioz parle souvent avec admiration de « beauté », de « noblesse » et de « majesté ». On peut donc trouver infondé le reproche qu'Adolphe Jullien, repris par Radiciotti, fait aux librettistes d'avoir trahi Schiller en supprimant le ton simple et direct de son Tell¹⁶. Comme je viens de l'indiquer, les librettistes ont pris comme modèle le Tell français, orientation que le compositeur semble avoir approuvée même s'il a peut-être contribué à la rendre moins édifiante ; par ailleurs, dès lors que l'on modifiait la fonction du héros et que de personnage marginal on en faisait le chef des conjurés, ce glissement était à peu près inévitable et il ne pouvait garder sa bonhomie de paysan ingénu.

L'influence de Schiller est toutefois sensible sur deux points: l'épisode de la pomme et la scène du Rütli. Dans la scène où Guillaume est contraint par Gesler de tirer sur une pomme placée sur la tête de son fils, Schiller ne décrit que la révolte et la souffrance d'un père essayant par tous les moyens, la prière, la supplication, l'humiliation, d'échapper à l'horrible épreuve. De manière analogue et malgré sa fonction politique, le Tell rossinien se dispense de ces vibrantes philippiques que l'on trouve chez les auteurs précédents pour se concentrer sur sa situation personnelle : il oublie toute rhétorique et sa douleur de père s'exprime de manière fort émouvante dans l'air « Sois immobile, et vers la terre » pour culminer dans le cri « Jemmy, songe à ta mère » qui touchait tellement Berlioz et Wagner.

En ce qui concerne la représentation des conjurés, Rossini ne peut

¹⁵ Citée intégralement par RADICIOTTI, op. cit. pp. 134-158.

¹⁶ Cf RADICIOTTI, ibid. p. 103, qui reprend à peu près dans les mêmes termes Adolphe JULLIEN, *Les drames de Schiller et la musique*, Revue et Gazette musicale de Paris, 22 février 1874 et numéros suivants. L'article sur Tell commence le 19 avril.

évidemment les décrire avec la minutie du dramaturge allemand. Tout d'abord, ils ne sont plus trois mais deux : c'est Werner Stauffacher qui disparaît. On retrouve Walter Fürst, beau-père d'Hedwige, mais sa silhouette est pâle ; quand à Arnold, il est avant tout l'amant éperdu de Mathilde, de sorte que c'est Guillaume qui fait réellement figure de chef et de promoteur de la révolte. En revanche Schiller a indiscutablement fasciné le compositeur par la scène du Rütli ; cette assemblée ne figure pas vraiment dans la tradition : seul Florian décrit une réunion des trois chefs dans la « caverne de Grutti ». Il faut attendre Schiller pour que surgisse le peuple suisse assemblé derrière ses chefs, canton par canton. Rossini et lui seul, si l'on en croit ses confidences à Wagner¹⁷, vit tout le parti choral que l'on pouvait tirer de cette scène et il prit soin de différencier les trois cantons par des chœurs bien distincts, avant de les fondre tous dans un grand serment final. Il en résulte un des passages les plus originaux de l'opéra, modèle déterminant pour le grand-opéra à venir, modèle aussi pour l'aptitude à représenter une collectivité diversifiée mais unie par un ciment commun.

CONCLUSION

Quand on lit les divers Guillaume Tell de l'époque, on constate que Schiller se détache nettement des autres auteurs : il est le seul à nous offrir une fresque très variée des différentes « classes » sociales, de leurs intérêts et de leurs motivations, le seul à se soucier d'exactitude historique et géographique. Son moralisme se manifeste dans la solide charpente éthique du drame, dans les discussions sur la légitimité du crime, sur la recherche d'un difficile équilibre entre les excès de la violence et la passivité. Il nous présente une vision originale du personnage principal qui devient une sorte de bon sauvage mûri brutalement par la cruauté de l'histoire.

En tant que drame d'idées, *Wilhelm Tell* ne pouvait intéresser que médiocrement les librettistes de cette époque qui demandaient des situations claires, des passions fortes et contrastantes, des personnages exemplaires. Trop d'éléments concouraient par ailleurs à faire de la légende de Tell une auto-célébration de la nouvelle bourgeoisie triomphante, une sorte de mythe fondateur. Il est donc normal que Rossini et ses librettistes se soient librement inspirés du drame allemand pour certains épisodes, mais que dans l'ensemble ils en soient restés à la vision traditionnelle du personnage comme conscience morale et politique, comme exemple d'une humanité équilibrée ; normal aussi qu'ils aient suggéré une pyramide idéale des âges avec le jeune Melcthal,

¹⁷ L. ROGNONI, op. cit. p. 413.

héros fougueux mais encore indécis, avec Guillaume, incarnation de la sagesse et de la maturité, et avec le vieux Melcthal, figure typique du grand patriarche. Que cette représentation idéalisée d'une classe sûre de ses idéaux et de ses valeurs n'ait pas toujours échappé au chromo, c'était le prix à payer pour atteindre à une certaine grandeur.

Gilles DE VAN