

BELLINI À PARIS

Depuis bientôt quinze ans que nous entendons les mêmes chefs-d'oeuvre exécutés devant le même public, par les mêmes chanteurs, la loi naturelle des choses voudrait que notre enthousiasme fût à bout ; si donc notre foi persévère, si notre culte ne se ralentit pas, croyez bien qu'il y a là-dessous quelque secret.

Henri BLAZE DE BURY¹

L'histoire de la réception des oeuvres d'art fait pleinement partie de l'histoire de la culture d'un pays ; pour peu qu'elle ne se limite pas à quelques anecdotes piquantes sur tel triomphe ou tel fiasco retentissant, pour peu qu'elle se dispense de l'ironie condescendante que le temps nous permet aujourd'hui d'avoir envers ceux qui n'ont pas saisi l'importance d'une oeuvre à son surgissement, cette histoire nous livre l'état des mentalités dans la domaine de l'art à une époque donnée : à condition qu'elle soit menée dans un esprit relativement systématique, c'est-à-dire qu'elle ne se limite pas aux noms les plus illustres de la critique, elle nous permet de mieux comprendre une sensibilité : ce que les auditeurs ont perçu ou n'ont pas perçu quand l'oeuvre a été créée, leurs enthousiasmes ou leurs refus cernent un goût et des conceptions

¹ H. BLAZE DE BURY, *Musiciens contemporains*, Michel Lévy, Paris 1856, reprint Les introuvables, éditions d'aujourd'hui, p 240.

esthétiques qui ne sont plus forcément les nôtres mais possèdent leur cohérence et leur logique².

C'est à ce jeu que je voudrais me livrer, mais à très petite échelle, à propos des deux premières créations parisiennes d'opéras de Bellini, *La Sonnambula* et *Il Pirata* représentés respectivement en 1831 et 1832 au Théâtre-Italien. Je dois tout d'abord signaler que les dates de ces créations, telles qu'elles sont mentionnées dans la littérature bellinienne ou dans *The Annals of Opera* de A. Loewenberg, sont fausses. *La Sonnambula* ne fut pas créée le 28 octobre 1831 mais le 24 de ce même mois, à l'occasion d'une soirée donnée au bénéfice de Giuditta Pasta, avec Giovanni Battista Rubini et la Pasta comme interprètes principaux, ainsi que Luigi Lablache pour l'oeuvre qui complétait la soirée, *La prova di un'opera seria*. L'oeuvre fut reprise les jours suivants, mais dès le 1^{er} novembre, le théâtre affichait *Tancredi* de Rossini. Quant au *Pirata*, sa création eut lieu le 2 février 1832 et non le 1^{er} de ce mois comme on l'affirme généralement, avec la participation du même Rubini et de Wilhelmine Schroeder-Devrient.

Les échos de ces deux représentations, tels que j'ai pu les lire dans la presse de l'époque³, une presse où figurent tant des quotidiens que des revues, des journaux de politique générale ou des gazettes spécialisées (telle *La revue musicale* de Fétis) ne sont pas d'un grand secours pour une juste appréciation de la valeur de ces deux oeuvres : on pourrait ironiser sur le manque de discernement des critiques qui relèguent Bellini parmi les compositeurs de deuxième ordre et le grand musicologue Fétis nous fait sourire quand il écrit du compositeur de Catane, que « il n'est pas né pour les grandes choses » (*Revue musicale*).

Toutefois, l'impression d'ensemble que j'ai retirée de cette lecture n'est pas tout à fait conforme à l'image que l'on donne du public de cette époque et particulièrement des *dilettantes*, autrement dit des habitués du Théâtre Italien. On les représente souvent comme des dandys esthètes et

2 Cf à ce propos le travail fort intéressant de Belinda CANNONE, *La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris, Klincksieck 1991. Cf également Marie-Hélène COUDROY, *La critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer*, Musik-Edition Lucie Galland, ainsi que les nombreux dossiers de presse sur des opéras de Halévy, Berlioz, Gounod, Verdi, publiés par ce même éditeur.

3 *Le Globe, Le Constitutionnel, Le Corsaire, Le Journal des débats, L'Entracte, La Quotidienne, l'Echo français, le National, Le Nouveau journal de Paris, Le Courrier des théâtres, Le Figaro, La Revue de Paris, L'Artiste, La Revue des deux-mondes, La Gazette de France, Le Courrier français, Le Moniteur, La Revue musicale.*

un rien snobs, aristocrates plus que bourgeois, admirateurs inconditionnels de la musique italienne, peu sensibles voire totalement indifférents au livret, et surtout fanatiques de bel canto : des « amateurs » d'autant plus exigeants et connaisseurs que les chanteurs qu'ils allaient écouter chaque soir comptaient parmi les plus prestigieux de toute l'histoire de l'art lyrique : la Malibran, la Pasta, la Grisi, Tamburini, Lablache, Rubini etc...

En réalité, dans ces articles, il est question d'émotion plus que d'art musical, de situations pathétiques et vraies plus que d'artifices de composition ; en règle générale, le critique (presque toujours anonyme) raconte en gros ou en détail l'intrigue et c'est d'après les situations plus ou moins touchantes que crée cette intrigue qu'il porte un jugement sur la qualité de l'ouvrage. Autrement dit, l'opéra est avant tout perçu comme un spectacle théâtral auquel la musique confère un surcroît d'émotion. A son tour, la musique, jugée avant tout pour son aptitude à rendre vraies et émouvantes des situations sur lesquelles l'intelligence pourrait trouver à redire, ouvre à l'âme des espaces indéfinis. Comme le dit Blaze de Bury dans la page dont j'ai cité une phrase en exergue de mon article :

« Au-delà de cette musique s'ouvre pour l'imagination, même sans qu'elle s'en rende compte, tout un monde d'idées et de sensations ». Stendhal résume fort bien cette attente du public dans ses chroniques du Théâtre Italien, rédigées entre 1824 et 1827 pour le *Journal de Paris* : « *l'opera seria* reste la chose la plus ennuyeuse du monde, s'il ne parvient à nous faire songer aux douleurs secrètes qui troublent souvent la vie la plus heureuse en apparence »⁴.

On dira que la perception de ces spectacles est indissociable de la personnalité des interprètes, surtout quand ceux-ci s'appellent Giovanni Battista Rubini ou Giuditta Pasta. Mais là encore, nos journalistes parlent fort peu de virtuosité, de trilles et de roulades, ils ne jugent pas du tout les chanteurs en fonction des critères d'un actuel spécialiste de la voix qui distingue entre médium, grave et aigu, timbre et projection (même si ces critères sont parfois évoqués). Ces chanteurs leur apparaissent avant tout, si sublime que soit leur chant, comme des personnages qui doivent se rendre crédibles et incarner les situations que leur impose le livret. On connaît l'admiration de Talma pour la Pasta, le culte que lui voue Stendhal, l'éloge vibrant qu'en dresse Féty. De

⁴ *Notes d'un dilettante* par Henri Beyle dit Stendhal, Paris, Michel de Maule 1988

manière générale, c'est plus à la tragédienne qu'à la chanteuse que va l'enthousiasme : « La voyez-vous encore, avec sa taille imposante, son grand air, ses traits si mobiles, où tant de passions et d'orages éclataient, toujours beaux dans la douleur comme dans la joie, dans la colère, comme dans le dédain, dans les larmes du désespoir et dans les angoisses de la mort » ?⁵

L'éloge que ce même Blaze de Bury tisse de Rubini dans *Lucia di Lammermoor* (p. 244) prouve que c'est aussi l'acteur non moins que le chanteur, capable de passer de la douleur et de la rage à l'extase, qui fascinait le public et la critique. Il en résulte que l'attention peut se porter, au détriment de l'air qui suit, à des passages de simple récitatif qui permettent une mimique ou une gestuelle très expressives. Ainsi *Le courrier de Paris* remarque que dans *Il Pirata* la Schroeder-Devrient (Imogene) exprime admirablement la peur d'une mère dont le fils est menacé et qu'elle est impressionnante quand Gualtiero veut tuer ce fils mais finit par le rendre à Imogene ; à l'évidence, ce jeu de scène correspond au *tempo di mezzo* qui précède la cabalette *Bagnato dalle lacrime* dans le duo Gualtiero Imogene du premier acte (p 127 de la partition chant et piano Ricordi). *La gazette de France* note que la même chanteuse « a supérieurement dit tout le récitatif qui précède le dernier air *Col sorriso d'innocenza*. Enfin, dans *La sonnambula*, *Le journal des débats* relève que le jeu de la Pasta « était d'une vérité parfaite au moment où son amant l'accuse et Rubini a mis dans ses reproches et ses plaintes une expression au-dessus de tous les éloges ». Il s'agit là de la scène entre Amina et Elvino qui précède le duo *Son geloso del zefiro errante*.

Il n'en résulte évidemment pas que le public soit indifférent à la qualité vocale de ses interprètes mais que tout en en reconnaissant le prix ou les limites, il sait oublier ces limites pour apprécier la qualité d'une interprétation. La Pasta avait notoirement tendance à « baisser » dans le chant et de plus elle n'était plus toute jeune quand elle créa la *Sonnambula* à Paris. Aussi le *Journal des débats*, tout aussi conscient que l'était Fétis de ces problèmes d'intonation, note-t-il que « il faut posséder toutes les ressources de l'art pour maîtriser à ce point le public avec une voix parfois rétive, d'un timbre souvent peu agréable, qui tend sans cesse à baisser ». Pour *Il Pirata*, Fétis observe que la Schroeder chante mieux que d'habitude mais que ses limites vocales sont compensées par le fait

⁵ H. BLAZE DE BURY op. cit. p 253

qu'elle a le « mérite de jouer avec une chaleur peu commune des scènes intéressantes, et d'y être pathétique et expressive ».

Rubini ne risquait évidemment pas d'encourir les mêmes réserves que la Pasta ou la Schroeder-Devrient, mais la critique tient à souligner que ses triomphes ne tiennent pas à sa seule virtuosité vocale. Ainsi, à propos du *Pirate*, *Le national* écrit : « Et qu'on n'aille pas se persuader qu'il s'agit d'une habileté plus grande dans l'art de poser la voix, de vocaliser, ou d'une richesse d'imagination qui fait trouver des ornements plus brillants. Tout cela se trouve en effet dans le chant de Rubini, mais ce n'est que l'accessoire de l'inspiration la plus pathétique, de l'accent le plus pénétrant qu'ils soit possible d'entendre ».

Si j'ai insisté sur ce rapport du public au chanteur, c'est parce qu'il me semble aller dans le même sens que le rapport au spectacle dans son ensemble et parce qu'il se détache assez nettement de l'attitude actuelle des amateurs de bel canto, plus portés vers la technicité et la vocalité pure. A leur décharge, il faut toutefois dire que la familiarité avec le répertoire fait qu'aujourd'hui l'amateur d'opéra va voir *Lucia* ou *Rigoletto* pour apprécier la ballade du duc, l'air de la folie, voire les performances des metteurs en scène. Le spectateur de 1830 découvrait un « tout » et le prenait comme tel !

* *

Les deux créations belliniennes interviennent au début d'une période très faste du Théâtre Italien qui dura de 1830 à 1839, et que résume ainsi un de ses historiens : « Dans la période exceptionnelle dont nous parlons, on a tout à la fois la gloire et la fortune. Ce double triomphe soutenu est légitimé par l'abondance au répertoire de nouvelles oeuvres très saillantes et par la réunion sur la scène d'une troupe où n'abondent pas moins les artistes des deux sexes, absolument hors ligne »⁶. Le théâtre fut alors dirigé par une paire aussi chanceuse artistiquement que financièrement, Robert et Severini, et supervisé, si l'on peut dire, par le maître de Pesaro, Rossini, en qualité de « directeur artistique » plus ou moins épisodique.

1831 voit apparaître simultanément sur les scènes parisiennes, *Anna Bolena* de Donizetti et *La sonnambula* au théâtre Italien et *Robert le diable* de Meyerbeer à l'Académie Royale. L'opéra italien triomphe tandis que le grand-opéra s'affirme par un coup d'éclat.

⁶ Albert SOUBIES, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher 1913, p. 42.

Chacun sait que la culture parisienne était partagée entre l'opéra italien qui dominait la scène et l'opéra français qui renaissait brillamment, et cette cassure traverse la presse. En ce qui concerne le Théâtre Italien, il y a donc les journaux qui sont pour et ceux qui sont contre, l'hostilité à l'opéra italien se confondant la plupart du temps avec celle à Rossini. Ainsi *Le corsaire* annonce les deux spectacles belliniens mais ne rend compte ni de l'un ni de l'autre. *Le courrier des théâtres* se contente de notes perfides : « *La sonnambule* de Bellini a obtenu hier beaucoup de succès au Théâtre-Italien où le crédit du rossinisme tombe de plus en plus ». Se réjouit-il de voir surgir un astre nouveau ou de constater le déclin du précédent ? Plus nettement hostile est la note du 4 février : « L'ennui long et profond qu'a causé le *Pirate* même aux plus déterminés visiteurs des Bouffes, est d'un heureux augure pour les recettes de nos deux théâtres lyriques. Si nous allions commencer par être français en musique !... » Paradoxalement toutefois, ce même journal publie une longue lettre d'un « jeune avocat italien » qui dit le plus grand bien de Bellini et il rend très favorablement compte de du succès de *La Straniera* à Turin avec la Tosi. En somme, les Italiens oui, mais pas à Paris ! On a toutefois exagéré l'opposition de ces deux « clans », l'un italianophile, cosmopolite et élégant, l'autre plus chauvin et hostile aux importations étrangères : on ne compte pas les preuves d'un réel éclectisme du public et des connaisseurs, fort satisfaits de voir s'affronter dans la capitale les grands noms qui représentent chaque esthétique et d'en comparer les mérites. Meyerbeer, compositeur allemand puis italien et enfin français, constitue d'ailleurs la preuve éclatante de ces rapprochements des traditions lyriques.

L'image qu'on peut se faire de Bellini à travers les divers comptes rendus est forcément floue, car les critiques sont partagés entre l'admiration ou le dénigrement, la nostalgie de Rossini ou la satisfaction de voir surgir d'autres modes d'expression. Toutefois, là encore, si difficile qu'il soit de dégager une vision globale, Bellini est perçu comme un auteur dramatique au même titre que Rossini ou Donizetti et l'image d'un musicien essentiellement élégiaque et principalement mélodiste, un mélodiste pur comme devait le voir Pizzetti⁷ et comme le verra très vite aussi la tradition française, est encore loin d'être nette.

⁷ Cf par exemple la citation qu'en donne F. DEGRADA au début de ses *Prolegomeni a una lettura della Sonnambula*, dans *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 1977, p 319.

La Sonnambula est assez bien reçue sans que l'on puisse parler d'un triomphe ; en tout cas la presse ne confirme pas la vision morose que le compositeur aura de cette première parisienne : « *La Sonnambula* avea 4 anni che si era data con la Pasta, ma per due sole sere, e con la Pasta stanchissima perchè reduce da Londra⁸ ».

Les souvenirs du compositeur sont imprécis tant pour la date que pour le nombre de représentations. Si la Pasta est comme toujours appréciée comme actrice, son physique est trouvé peu convaincant pour une jeune paysanne ; en revanche Rubini est unanimement louangé. Certains rappellent les sources françaises de l'histoire, un vaudeville puis un ballet, ce qui était d'autant plus facile que *La sonnambule*, ballet pantomime de Scribe et Aumer, musique de Hérold, se donnait au même moment au théâtre de l'Opéra. L'air final d'Amina, les deux duos des protagonistes au premier acte et l'air d'Elvino au deuxième et particulièrement la cabalette *Ah ! perchè non posso odiarti* sont unanimement appréciés.

Il Pirata donne lieu lui aussi à des jugements disparates mais les interprétations de Rubini, encore lui, et de la Schroeder-Devrient sont très appréciées, et l'oeuvre reste à l'affiche pendant bonne partie du mois de février. Fait assez curieux : la fin de l'oeuvre est constituée par un duo tiré de *Amazilia* de Pacini ; comme certains critiques mentionnent l'air final *Col sorriso d'innocenza*, on peut penser que le duo de Pacini fut greffé à la fin de l'air, à la place du *tempo di mezzo* qui commence quand, sur un lab ff, *odesi dalla sala del Consiglio un lugubre suono* ; quelques critiques pensent que ce rajout avait pour but d'éviter « le dénouement trop tragique » (*Le Figaro*) ; *Le Courrier français* suppose que ce changement permettait d'éviter une impression de ressemblance avec l'air final d'*Anna Bolena* ; on peut enfin penser qu'il donnait l'occasion à Rubini, qui de l'avis général, avait surpassé sa partenaire dans *il Pirata* comme dans *La Sonnambula*, de ne pas laisser le monopole d'une fin glorieuse à la seule chanteuse.

Quoi qu'il en soit, cet air final, même écourté, n'attire pas beaucoup l'attention (alors que, si l'on en croit le musicien, il avait remporté un vif succès à la création de l'oeuvre à Milan, chanté par la Méric-Lalande). Assez surprenant est également le peu d'attention prêté à la cavatine initiale d'Imogene *Lo sognai ferito, esangue* ; dans la lettre où il relate le

⁸ Vincenzo BELLINI, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori 1943, p 461, lettre du 24 octobre 1834.

triomphe du *Pirata* à la Scala, Bellini remarque que la cavatine de Gualtiero *Nel furor delle tempeste* a fait « furore » mais il note simplement que celle d'Imogene a été *pure applaudita*, ce qui est nettement moins élogieux⁹. *Le courrier français* la trouve « médiocre » et Fétis la juge banale tandis que le « jeune avocat italien » du *Courrier des théâtres* n'aime pas le rondò final.

Si j'insiste sur cette relative pénombre de la cavatine d'Imogene et de son air final, c'est parce que la critique actuelle tend à les placer à un tout autre niveau et à les considérer comme très significatifs d'une intériorité du mélodisme bellinien -obsessionnel, halluciné, presque névrotique- et par conséquent d'une modernité qui n'a été reconnue que lentement. Nous rencontrons là un phénomène que connaissent bien tous ceux qui s'occupent de la réception des oeuvres : un aspect de ces oeuvres qui par la suite deviendra fondamental, passe au départ complètement inaperçu ; l'air d'entrée du « pirate » Gualtiero *Nel furor delle tempeste*, qui propose une image d'amant malheureux et poursuivi par le destin très proche de l'imaginaire romantique, est immédiatement apprécié par le public lequel « n'entend » pas en revanche l'air d'entrée d'Imogene, plus trouble et plus onirique, auquel sera beaucoup plus sensible une oreille habituée aux opéras romantiques et postromantiques. De manière analogue, le public et la critique applaudiront la gracieuse romance d'Elisabeth au deuxième acte de *Don Carlos*, *O ma chère compagne*, mais ne remarqueront pas l'air-scène *Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde* de ce même personnage au dernier acte, un des portraits d'héroïne féminine les plus saisissants de toute l'oeuvre verdienne.

Pour revenir au *Pirata* de Bellini, les « pezzi » les plus appréciés de la soirée furent incontestablement les deux « cavatines » de Gualtiero-Rubini, *Nel furor delle tempeste* et *Tu vedrai la sventurata*, « car ce sont elles qui ont assuré le succès du *Pirate* » déclare péremptoirement *La quotidienne*. Un peu en retrait, on trouve le duo Imogene Gualtiero et le finale du premier acte, ainsi que le duo puis trio de Imogene, Gualtiero, et Ernesto du deuxième acte.

Je ne m'étendrai pas sur les opinions excessives dans l'éloge ou l'éreintement parce qu'elles n'ont aujourd'hui qu'un intérêt purement anecdotique : « On sait la médiocrité élégamment triviale de la musique de Bellini -écrit *L'artiste* - ; *La sonnambula* est, à tout prendre, une oeuvre mesquine qui ne comptera pas dans l'histoire de l'art ». Certains aperçus

⁹ V. BELLINI, *Epistolario*, op. cit. p 25.

méritent en revanche l'attention en ce qu'ils témoignent d'une prise de conscience d'un changement du goût dans l'opéra italien.

L'apparition de Bellini sur la scène parisienne rendait inévitable la comparaison avec Rossini, le grand dominateur de l'opéra italien à l'époque ; les critiques se montrent très conscients du changement de cap qu'implique la musique de Bellini et ils l'approuvent souvent, même si la plupart considèrent que le catanais n'a pas les moyens de renverser la suprématie du cygne de Pesaro. « Quand on arrive -écrit Vitet, le critique du *Globe* à propos de *La sonnambula*-, les oreilles encore toutes remplies de cette musique fraîche, agaçante, hardie, habilement entrecoupée de rythmes brûlants, de mélodies suaves ou retentissantes, et toujours si fortement instrumentée, on est défavorablement disposé pour apprécier le mérite d'un opéra simple, naïf, où l'auteur ne s'est donné carrière dans aucune de ces larges compositions d'ensemble qui enlèvent brillamment un succès ». La comparaison ne tourne pas à l'avantage de notre compositeur car si le journaliste loue la facture « simple, sincère, consciencieuse » de l'opéra, il note « une sévérité presque puritaine qui ne va pas sans un caractère de monotonie et de langueur ». La conclusion qui est tirée de cette comparaison mérite toutefois la citation parce qu'elle ouvre avec intelligence sur l'histoire politique et sociale (rappelons que *Le Globe* était le journal « de la religion saint-simonienne ») : « L'Italie, trompée dans ses tentations d'affranchissement, refoulée en elle-même, sérieuse, affligée, se lasse enfin de l'amusante et étourdissante musique de Rossini » et recherche « une musique pure, modeste et toute expressive ». C'est à une conclusion à peu près analogue qu'arrive la chroniqueur de *La gazette de France* : « Il faut que l'Italie chante. Elle n'a plus que cela à faire depuis que la révolution de juillet s'est mêlée de ses destinées ».

Personne toutefois ne mise sur Bellini pour détrôner son grand rival et les journaux se limitent en général à constater que Rossini lasse et que l'on a besoin d'autre chose ; voici ce qu'en pense *Le National* : « La satiété venue, il faut que le goût change d'objet, fût-ce pour des choses de moindre valeur (...) Cela explique l'espèce de délaissement où sont maintenant tombés les opéras de Rossini sur les principaux théâtres de l'Italie (...) C'est le moment favorable pour l'artiste de second ordre : c'est celui que Bellini a choisi, et le succès a couronné ses efforts ». En somme ce n'est pas un géant qui succède à un autre géant, simplement un petit maître, mais le changement est bien là !

Pourquoi fait-on un si modeste crédit au musicien sicilien ? « Un genre trop uniforme », de la monotonie, un « manque de variété », une pensée sympathique mais « rarement grande et développée », ce sont les limites que l'on trouve en général à son art ; notons toutefois que personne ne lui reproche de manquer de sens dramatique (« Il ne manque point de force dramatique » précise *Le National*), un sens dramatique que la critique successive aura tendance à nier au profit d'une veine jugée essentiellement élégiaque.

Ce qui est intéressant dans cette reconnaissance certaine mais limitée de l'apport novateur de Bellini, c'est la façon dont on essaye de le cerner : chez plusieurs critiques, il est senti comme un rapprochement entre l'opéra italien et l'opéra français. Dans son compte rendu de *La Sonnambula*, Fétis, le critique de la *Revue musicale*, note que Bellini a voulu faire autre chose que Rossini et il ajoute : « son choix se fixa sur les formes dramatiques de l'école française (...) Rossini avait développé dans un système très large l'étendue de ses morceaux (...) Bellini, au contraire, jeta dans ses ouvrages une multitude de petits morceaux ». Le journaliste de *La Quotidienne* note à propos de la Schroeder-Devrient, créatrice d'Imogene « La musique du *Pirate*, qui n'est pas ce qu'on appelle d'une facture italienne, et qui participe à la fois de la manière allemande et de notre dernière école française, nous paraît plus convenable à son genre de talent ». Citons encore *La Gazette de France* à propos du *Pirate* : « Mais tant pour la coupe du poème que pour l'effet lyrique, il est assez remarquable que les compositeurs italiens se sont singulièrement rapprochés de l'ancien goût français. Pour échapper aux accusations de ressemblance avec Rossini, par un instinct naturel du contraste ou peut-être aussi par leur génie particulier, les nouveaux maîtres de l'Italie se sont tout à fait éloignés de la marche rossinienne ». Et le journaliste n'hésite pas à comparer Bellini et Donizetti à Méhul, Catel et Berton.

C'est le critique du *National* qui s'avance le plus dans la reconnaissance d'un éclectisme bellinien, franco-italo-allemand : « La manière de ce compositeur ne se dessine pas à grands traits comme celle de quelques grands musiciens et particulièrement de Rossini ; n'ayant point reçu de la nature le génie des grandes proportions, c'est aux détails de la scène, au perfectionnement des scènes moins développées qu'il a employé ses facultés, et il y a réussi parce que la nature l'avait créé pour cette mission. Bellini paraît avoir remarqué que, dans les ouvrages de Rossini même, l'intérêt dramatique est souvent suspendu pour laisser aux amateurs le temps de savourer de grands morceaux de musique, bien que

le maître de Pesaro ait beaucoup augmenté l'intérêt du drame lyrique. Il vit aussi que, dans le système de la musique allemande et française, les convenances sont mieux observées sous ce rapport, et que de petits morceaux, tels que des couplets et des romances, se trouvent souvent dans les partitions des plus grands maîtres de ces deux écoles, lorsqu'ils ne croient pas pouvoir faire usage de formes plus développées. C'est ainsi que, dans les partitions de Mozart et de Cherubini, l'on trouve un assez grand nombre de ces petits morceaux, quoique ces deux maîtres soient fort habiles à traiter les choses de plus grandes dimensions. Ces remarques s'accordaient avec la nature des idées de Bellini ; il n'est donc pas étonnant qu'elles l'aient dirigé dans le système qu'il a adopté ». La citation, qui figure dans le compte rendu de *La Sonnambula*, est longue, mais ce refus d'un « monumental » que l'on trouve encore chez Rossini, conjugué avec un rapprochement de l'esthétique française (précisons que Cherubini est ici considéré comme un représentant de l'esthétique française) ou allemande, me paraît un point de vue intéressant. Bellini sera par la suite considéré comme un modèle d'italianité, mais les études récentes ont insisté sur ce rapprochement des esthétiques française, italienne et allemande, et sur un certain cosmopolitisme de la musique lyrique de ces années. La citation prouve que le public et la critique étaient conscients de ce phénomène.

Reste à signaler la façon dont est perçue la technique dramatique de Bellini : la critique se révèle à cet égard souvent ambiguë, voire contradictoire. Tout d'abord un vieux préjugé français tend à considérer que l'opéra italien repose sur la seule musique et que le texte n'est qu'un prétexte. Comme l'écrit le journaliste du *Constitutionnel*, « peu m'importe le libretto, la musique est remarquable ». La critique est dès lors facilement condescendante, voire ironique sur la cohérence et l'unité des intrigues. Le rédacteur du *Globe* trouve que le drame du *Pirate* est faible, mais que cela n'a guère d'importance au regard de la musique « seule chose aujourd'hui essentielle dans un opéra italien ». Celui de *L'entracte* trouve que le librettiste Romani ne s'est pas donné grand mal pour l'intrigue du *Pirate* et celui du *Journal de Paris* est carrément féroce : « A part le ridicule du poème - écrit-il du *Pirate*- dont nous ne prendrons pas la peine d'analyser les détails, souvent très divertissants, il est difficile d'accumuler plus d'in vraisemblances ». Quant au *Courrier français*, il ne trouve le livret ni meilleur ni pire que ceux de la plupart des opéras italiens et Fétis décide à propos du *Pirate* « que la conduite de cette pièce n'est pas fort raisonnable » (*Revue musicale*).

Cette sévérité paraîtra en contradiction avec ce que j'ai dit plus haut de la réception des compositeurs italiens comme hommes de théâtre et d'un rapprochement de Bellini et de l'esthétique française. Il est évident que cette brève revue mélange des opinions fortement divergentes ; il n'empêche que même lorsqu'ils critiquent la construction du livret, les critiques raisonnent majoritairement en termes de situations émotivement intéressantes et non de mélodies esthétiquement réussies. Il est vrai enfin que certains oscillent entre le vieux fonds de méfiance que la culture française marque pour les livrets italiens et le pouvoir de séduction que certaines scènes exercent sur eux, au point de tenir une sorte de « double langage » : ainsi, le journaliste du *Globe* déplore chez Bellini son « insouciance profonde des convenances dramatiques » mais il note quelques lignes plus bas que Bellini est beaucoup plus soucieux de ces mêmes convenances que son prédécesseur, autrement dit que Rossini !

Ce qui est certain, c'est que de ces propos souvent hésitants sur la dramaturgie d'ensemble du musicien italien, émergent quelques constantes : la première est la faiblesse du plan d'ensemble de ses oeuvres, si intéressantes que puissent être par ailleurs les scènes : le rédacteur du *Journal des débats* note que dans *Le Pirate* « l'intérêt dramatique se perd dans une suite de scènes qui n'ont entre elles aucune liaison », tandis que celui de *L'entracte* relève à propos de la *Somnambule* que « il y a peu de liaison dans cette partition ; c'est une conversation décousue ». Et *Le Figaro* : « Il ne faut point chercher dans ses ouvrages l'unité, la liaison... » Autrement dit, la capacité à construire un organisme dramatique d'une certaine ampleur n'est pas reconnue au musicien.

En revanche, si l'on excepte une note discordante (*Le journal de Paris*) la majorité des critiques remarquent le soin que Bellini apporte à la parole, notamment dans les récitatifs : « Bellini les a portés -observe le « jeune avocat italien » du *Courrier des théâtres*- à leur dernier degré de perfection : tantôt c'est une déclamation vive, animée, que l'orchestre précipite encor par des accords subits. Tantôt, c'est un chant que l'auteur brise après quelques mesures : tantôt l'orchestre s'empare des intervalles où la voix cesse, et termine un sentiment que celle-ci a commencé » et il conclut : « ses récitatifs sont extrêmement soignés ». Cette attention à la parole est en fin de compte un souci de la vérité de la situation : « c'est toujours en saisissant le caractère de la vérité que Bellini a su se donner tant de puissance sur notre sensibilité ».

Le critique du *Globe*, qui est par ailleurs sévère sur la conception d'ensemble, note que le récitatif bellinien est « plein de sens et d'esprit » et il précise : « ce ne sont pas des notes lancées au hasard ou des phrases de convention ». Revenant sur le même argument à propos du *Pirata*, le journaliste met le doigt à la fois sur la note fondamentale du génie bellinien et sur son souci du vers : « Et cependant (...) il y a dans cette justesse de déclamation, dans cette harmonie du sens des paroles et du sens musical (...) il y a quelque chose de mélancolique ».

*

Il est normal que cette rapide « revue de presse » ne puisse conduire à une synthèse claire et homogène, normal aussi que le talent de Bellini ne soit reconnu que timidement et lentement. La critique perçoit néanmoins très vite dans sa voix, une voix nouvelle qui tourne le dos au brio rossinien et cherche dans un art plus simple et plus émouvant, dans une diction plus sobre, dans une organisation formelle plus souple, le chemin de l'émotion. Elle perçoit un ton plus grave, et plus méditatif ; elle perçoit que derrière son apparente facilité, voire monotonie, cette musique ne veut pas simplement flatter l'oreille, pas plus d'ailleurs que celle de Rossini, mais éveiller l'âme, en dire les souffrances ou la nostalgie, et incarner l'esprit de ce temps que Stendhal appelait déjà romantisme.

Gilles de VAN