

Le Barbier de Séville à Lyon : *naissance d'un rossinisme local?*

Mélanie Guérimand

Paris a souvent été le foyer de vives querelles artistiques entre les partisans des musiques française et italienne. Que ce soit au XVIII^e siècle – avec la Querelle des Bouffons et les affrontements entre Gluckistes et Piccinnistes – ou au début du XIX^e siècle avec la Guerre des *dilettanti* (fervents défenseurs de la musique de Rossini), ces escarmouches ont donné lieu à de nombreux échanges houleux entre les partisans des divers camps. Mais ces divergences sont restées essentiellement parisiennes. À Lyon, ces discours sont observés de loin par les mélomanes locaux, puisque bon nombre d'entre eux ne connaissent pas les ouvrages des maîtres italiens dans leur langue originale. En effet, depuis le début du XIX^e siècle, la seconde ville de France n'est autorisée à posséder que deux théâtres¹, dont le premier, appelé Grand-Théâtre de Lyon, doit à lui seul faire jouer les répertoires du Théâtre-Français, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Les ouvrages étrangers en langue originale sont donc écartés de la scène lyonnaise, exception faite de quelques traductions françaises d'opéras, dont les représentations n'ont cependant que peu de succès. Ce n'est qu'en 1821, avec la création nationale au Grand-Théâtre du *Barbier de Séville* de Gioachino Rossini dans sa version en quatre actes revisitée par François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze, que l'opéra italien va s'installer dans la programmation lyrique lyonnaise et, de fait,

¹ Suite aux décrets napoléoniens de 1806-1807, le Grand-Théâtre de Lyon, première scène de la ville, se doit de représenter les genres nobles des trois premières scènes parisiennes : le Théâtre-Français, l'Opéra et l'Opéra-Comique. La seconde scène lyonnaise est celle du Théâtre des Célestins.

intéresser des littérateurs locaux. Quelle place prendra alors ce répertoire étranger au sein du Grand-Théâtre? Sous quelles formes? Quels discours suscitera-t-il dans les journaux locaux?



Grand-Théâtre [Lyon], [Estampe], lithographie de Philippe-Fortuné Durand [ca 1836].

En 1832, on peut lire dans le *Dictionnaire des coulisses ou vade-mecum à l'usage des habitués des théâtres* la note suivante dans l'article sur le « Théâtre-Italien » :

La vogue de l'opéra italien à Paris ne date que de dix ans. Avant cette époque, les opéras de Cimarosa, de Mozart [...], de Paesiello [*sic*] et autres, n'avaient pas le privilège d'attirer la foule; mais Rossini survint. Génie sublime, il innova, créa une nouvelle école, opéra une révolution complète dans le chant, et parvint à rendre la musique [italienne] populaire en France².

² *Dictionnaire des coulisses ou vade-mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique. Suivi d'une notice historique sur chaque théâtre*, Paris, Chez tous les libraires, 1832, p. 98.

Si cette description peut sembler un peu exagérée, venant d'un ouvrage qui présente – non sans ironie – la tragédie comme un genre « rococo³ » et le drame comme « un genre bâtard autrefois », mais « en vogue aujourd'hui⁴ », elle se vérifie pourtant avec la programmation du Grand-Théâtre. Avant l'engouement des Lyonnais pour le *maestro de Pesaro* – comme la presse locale se plaît à l'appeler –, la musique italienne, sans être décriée, est cependant peu donnée sur la première scène locale. Qu'en est-il alors des représentations de Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Wolfgang Amadeus Mozart et autres compositeurs joués au Théâtre-Italien ?

LES DÉBUTS DE LA MUSIQUE ITALIENNE À LYON

Dans les premières décennies du XIX^e siècle, seuls quelques compositeurs italiens sont inscrits au répertoire de la première scène lyonnaise. Parmi les titres enregistrés, citons les représentations en 1816 de *La Servante maîtresse*⁵ de Giovanni Battista Pergolesi ou encore du *Marquis de Tulipano*⁶ de Paisiello. Grandes absentes de la programmation lyrique, les musiques de Cimarosa et de Nicolò Piccinni ne seront jouées que dans les pastiches de Castil-Blaze à partir des années 1820⁷, si l'on excepte la représentation en 1786 de *Didon*, tragédie lyrique de Piccinni. En effet, certains compositeurs italiens ont également écrit pour des genres français et ont ainsi pu être joués plus facilement au Grand-Théâtre, à l'exemple des ouvrages de Sacchini (*Renaud* en 1791, *Cédipe à Colonne* en 1803) et de Spontini (*La Vestale* en 1809, *Fernand Cortez* en 1812) pour l'opéra ou encore de Fernandino Paer (*Le Maître de Chapelle* en 1821) et d'Angelo Tarchi (*Une aventure de Sainte-Foix* en 1810) pour l'opéra-comique. Mais que ce soit dans les genres français ou italiens francisés, les compositeurs italiens sont largement éclipsés par leurs homologues

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *La Servante maîtresse* est l'adaptation française de *La serva padrona* (1733) de Pergolesi et Gennaro Antonio Federico. Le titre de l'opéra est donné en italien dans la presse lyonnaise, mais il semble probable que la pièce ait été exécutée en français (voir le *Journal politique et littéraire* n° 86, 3 octobre 1816).

⁶ *Le Marquis de Tulipano ou le Mariage inattendu* (1789), opéra bouffon en deux actes, est la traduction française de Joseph-Antoine Gourbillon du *dramma giocoso* en deux actes *Il Matrimonio inaspettato* (1789), sur une musique de Paisiello.

⁷ Parmi les pastiches de Castil-Blaze les plus joués, citons *La Forêt de Sénard ou la Partie de Chasse d'Henri IV* (1826), dont la musique est reprise à plusieurs opéras de Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer, ainsi que *La Fausse Agnès* (1824), réalisée à partir des musiques de Mozart, Cimarosa, Rossini, Meyerbeer, Pucitta, Federici, etc.

français. De même, les premières traductions des ouvrages de Mozart n'obtiennent guère plus de succès. En 1806, une version française de son *Don Giovanni*⁸ est proposée au public lyonnais. Mais c'est un échec cuisant. À la quatrième représentation, « cet opéra tomba presque incognito; car à peine vingt personnes çà et là répandues dans les loges et au parterre du Grand-Théâtre, furent témoins de cette catastrophe⁹ ». Sept ans plus tard, une nouvelle tentative est effectuée avec la représentation des *Mystères d'Isis*¹⁰, adaptation française de *Die Zauberflöte*. Le Grand-Théâtre doit à nouveau essayer une défaite cuisante – l'ouvrage est retiré de la programmation –, ce que la presse locale ne manque pas de souligner :

Eh! M. le directeur, arrêtez. Quel mauvais génie vous inspire donc aujourd'hui? Un opéra de Mozart, grands dieux! Avant de persister dans votre funeste dessein, avant de commettre de nouveau sur votre théâtre la réputation de ce grand homme, veuillez bien réfléchir au sort qui l'attend: songez que le chef-d'œuvre de Mozart, que *Don Juan* est mort dans la solitude¹¹.

Le principal reproche fait à cette traduction est avant tout de dénaturer l'œuvre originale en réalisant une sorte de *patchwork* musical entre plusieurs pièces de Mozart afin de créer un nouvel opéra, comme l'explique le journaliste dans la suite de sa chronique :

Aucun auteur plus que Mozart n'a su imprimer à chacun de ses ouvrages un caractère particulier, qui est celui du poème, et non celui de l'auteur. Les morceaux de la *Flûte enchantée* sont, pour tout homme qui sent la musique, à mille lieues de ceux de *Don Juan*, de *Così fan tutte*, d'*Idoménée*, de la *Clémence de Titus*, et du *Mariage de Figaro*. Or, pour conserver cette unité précieuse, qu'ont fait les musiciens français chargés d'arranger pour votre théâtre la musique des *Mystères d'Isis*! On ne s'en aviserait jamais. Ils ont composé la partition de cet opéra avec des morceaux pris dans tous les opéras de Mozart!... [...] Ainsi mon cher lecteur, vous entendez bien des morceaux de Mozart; mais vous n'entendrez pas la pièce de Mozart: vous pourrez juger Mozart comme musicien, mais pas comme auteur dramatique¹².

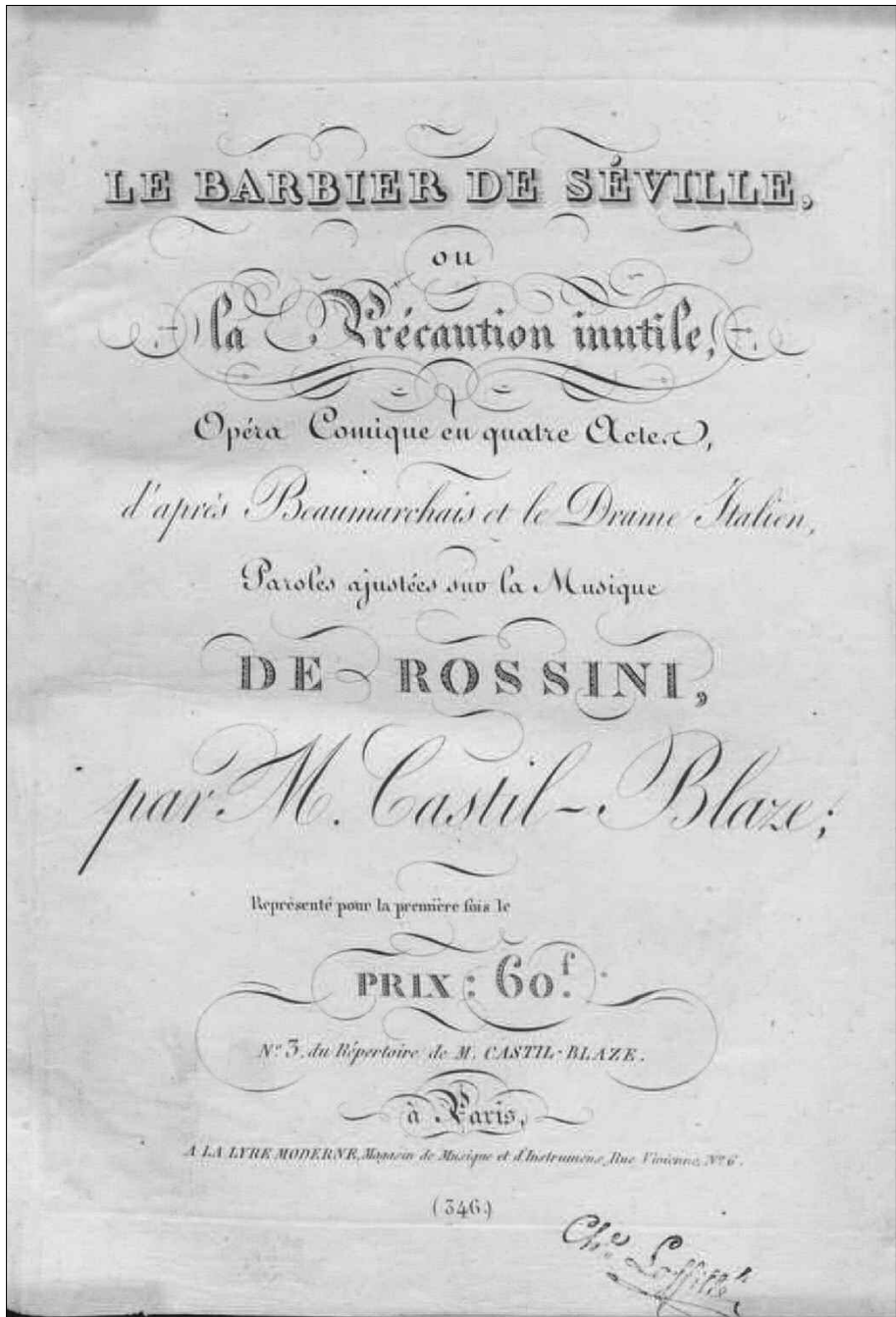
⁸ La version de Castil-Blaze est donnée au Grand-Théâtre en décembre 1822. L'auteur de la traduction de 1806 n'est pas spécifié dans le compte rendu.

⁹ *Journal de Lyon et du département du Rhône* n° 1, 1^{er} janvier 1814.

¹⁰ *Les Mystères d'Isis* (1801) sont une adaptation musicale de *Die Zauberflöte* (1791) de Mozart, arrangé par Ludwig Wenzel Lachnith, sur un livret d'Étienne Morel de Chédeville.

¹¹ *Journal de Lyon et du département du Rhône* n° 1, 1^{er} janvier 1814.

¹² *Id.*



Le Barbier de Séville ou la précaution inutile, page de couverture de la partition de Castil-Blaze, Paris, À la lyre moderne, [s. d.].

Plus généralement, le nombre de représentations d'ouvrages étrangers – même dans leur version française – reste assez faible au regard des records de représentation atteints par *Le Barbier de Séville* remanié par Castil-Blaze¹³. Ces échecs peuvent cependant s'expliquer de plusieurs manières. Tout d'abord, les opéras français des maîtres italiens comme Spontini et Sacchini sont souvent trop difficiles à monter et à interpréter en province faute de moyens vocaux et instrumentaux. Ces ouvrages sont ainsi programmés principalement à l'occasion du passage d'une célébrité parisienne de l'Opéra en représentation au Grand-Théâtre. De plus, l'absence d'une troupe spécifique au répertoire étranger – du fait de la législation – rend impossible la programmation des ouvrages en langue originale, même si certains érudits locaux semblent toutefois connaître quelques pièces, ou tout du moins leurs partitions, comme nous l'avons vu avec le chroniqueur du *Journal de Lyon* dans son compte rendu des *Mystères d'Isis*. Il faut attendre les années 1835 pour que des troupes lyriques étrangères viennent représenter des opéras originaux au Grand-Théâtre. Quant aux traductions d'opéras, les quelques tentatives réalisées avant les années 1820 restent infructueuses et sont évincées de la programmation dès que les effets de la nouveauté s'estompent. Pourtant, la traduction du *Barbier* en 1821 va faire basculer l'opinion des Lyonnais à ce sujet.

LE BARBIER DE SÉVILLE : UN SUCCÈS LOCAL

Un sujet connu des spectateurs lyonnais

Rossini n'est pas le premier auteur à s'essayer à la mise en musique du *Barbier de Séville* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Cet ouvrage, conçu à l'origine pour la Comédie-Italienne¹⁴, est tout d'abord mis en musique en 1782 par Paisiello puis en 1796 par Nicolas Isouard (les deux pièces étant adaptées en italien). Bien que ces opéras n'aient pas été donnés au

¹³ *Le Barbier de Séville* est le deuxième opéra le plus joué sous la Restauration. Il est devancé par *L'Opéra-comique* (1788) de Dominique Della Maria et suivi de près par les opéras-comiques de François-Adrien Boieldieu avec *Le Petit Chaperon rouge* (1818) et *Jean de Paris* (1812). Voir « l'inventaire alphabétique des ouvrages lyriques représentés au Grand-Théâtre à partir de 1819 » conservé aux Archives municipales de Lyon (89 WP 027).

¹⁴ En 1772, Beaumarchais s'essaye à la composition et présente une version chantée du *Barbier* à la Comédie-Italienne. Le manuscrit est refusé et l'auteur remaniera son ouvrage en comédie. Lors de sa création à la Comédie-Française en 1775, Rosine doit chanter un air pendant sa leçon de musique (acte III, scène 4), qui sera fortement sifflé. L'ariette est alors retirée. Beaumarchais précise cependant que : « sur les théâtres où quelque peu de musique ne tirera pas tant à conséquence, nous invitons tous directeurs à la restituer, tous

Grand-Théâtre, l'intrigue du *Barbier de Séville* est cependant connue du public local. Rappelons que le répertoire du Théâtre-Français est aussi donné sur la première scène lyonnaise. Grâce à cette programmation ouverte à plusieurs genres dramatiques, les spectateurs ont déjà assisté à des représentations d'ouvrages de Beaumarchais avant la création de l'opéra de Rossini. En 1814, *Le Mariage de Figaro* (1784) est présenté dans la rubrique « Variétés » du *Journal de Lyon* comme une des « productions dramatiques [qui] ont obtenu une vogue si extraordinaire, que leurs auteurs eux-mêmes en ont été étonnés¹⁵ ». Quant au *Barbier de Séville*, il est repris en juin 1812 pour l'ouverture de la saison à l'occasion des débuts de la troupe d'acteurs.

Cette comédie de Beaumarchais a également servi de source d'inspiration à la danse, avec *Almaviva et Rosine*¹⁶, ballet-pantomime fortement apprécié par le public lyonnais. Lors de sa reprise au Grand-Théâtre en 1812, le journaliste du *Bulletin de Lyon* ne manque pas de faire un parallèle entre l'ouvrage représenté et la qualité de sa source littéraire, qu'il estime être un « modèle » idéal pour le genre dansé :

Le joli ballet de *Rosine et Almaviva, ou le Tuteur dupé*, composé par M. Blache, vient d'être remis avec succès à la scène par M. Roger [maître de ballet du Grand-Théâtre]. Le *Barbier de Séville*, de Beaumarchais, offrait pour un ballet d'action une intrigue agréable, des tableaux animés, des scènes de pantomime toutes dessinées. Chaque situation rend présent le souvenir des mots heureux, des saillies piquantes, des épigrammes gaies et mordantes, dont l'Auteur de la pièce comique en a semé le dialogue. M. Blache, en s'emparant du sujet pour le faire servir à une production chorégraphique, semble l'avoir embelli encore par des morceaux de musique, choisis avec autant d'esprit que de goût¹⁷.

L'intrigue est cependant adaptée pour le genre, puisque quelques passages de la comédie ont été retranchés et la scène de la leçon de musique (acte III, scène 4) est ici remplacée par une leçon de danse.

acteurs à la chanter, tous spectateurs à l'écouter, et tous critiques à nous la pardonner, en faveur du genre de la pièce et du plaisir que leur fera le morceau » (note de l'auteur, voir Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 2014, p. 101).

¹⁵ *Journal de Lyon et du département du Rhône* n° 40, 12 juillet 1814.

¹⁶ *Almaviva et Rosine ou Bartholo dupé* est un ballet d'action en deux actes de Jean-Baptiste et François-Alexis Blache père et fils, sur une musique Louis-Alexandre Piccinni. Il est créé au théâtre de Bordeaux en 1806, puis à Lyon en 1808.

¹⁷ *Journal de Lyon et du département du Rhône* n° 101, 22 août 1812.

SAMEDI 22 SEPTEMBRE 1821.

LYON

N. 150

JOURNAL DE LYON ET DU MIDI

Cette feuille devance d'un Jour à Lyon et dans le midi, les Bouteaux de Paris, pour les nouvelles de Paris et du Nord; et de plusieurs jours pour les nouvelles du midi de l'Europe.

On s'abonne à Lyon, au bureau du Journal, place St-Jean, N. 3; chez Manel, libraire, place Louis-le-Grand, N. 20; et chez Chambert, rue Lajont; dans les départemens, chez tous les Libraires et les Directeurs de postes. Prix: pour 3 mois, 15 francs; pour 6 mois, 30 francs, et pour l'année, franc de port pour la France; les abonnemens à l'étranger doivent 2 francs de plus par trimestre. On ne recevra que les envois en franc de port. S'adresser pour ce qui concerne la rédaction, au Directeur du Journal de Lyon, place Louis-le-Grand, N. 1, à Lyon.

Le Barbier de Séville, arrangé en opéra sur la musique de Rossini, par M. Castil-Blaze, a été accueilli avec enthousiasme. C'est un beau triomphe pour les Rossinites! Quel est donc le charme de ce compositeur, vont-ils s'écrier, si la traduction seule de sa musique suffit pour exciter une aussi vive impression! On pourrait être de leur avis si l'on n'avait pas, dans ce genre, des exemples fameux de l'inconstance de l'engouement et de la vogue. Paësiello et Mozart ont eu jadis aussi les honneurs de la traduction française. *Le Roi Théodore* et *Don Juan* furent représentés un grand nombre de fois de suite, et tout le monde s'écriait que c'était admirable, et qu'on ne pourrait rien composer de plus brillant et de plus harmonieux; quelques années se passèrent, on voulut reprendre ces opéra, mais ceux qui naguère les avaient le plus applaudis furent les premiers à les siffler, car on poussa l'irrévérence jusqu'à, en disant qu'un opéra italien n'avait de même que dans sa langue, et n'était agréable à voir jouer que sur un théâtre de Bouffes. Nous ne prétendons pas en conclure que le *Barbier* de Rossini soit menacé du même sort. La marche et le dialogue du poème de Beaumarchais étant textuellement conservés; et M. Castil-Blaze ne s'étant occupé que d'y ajouter des paroles qui allassent à la musique, il y aura toujours assez de piquant et de gaieté dans cet ouvrage pour le maintenir à la scène. L'exécution, d'ailleurs, en est très-satisfaisante; M. le Folleville, Damoreau et Dérubelle y ont fait preuve de talents, et l'orchestre, auquel il ne manque qu'un renfort d'instrumens, a bien rendu l'ouverture et les accompagnemens.

— La danse, veuve d'un premier danseur, depuis le commencement de l'année, a enfin trouvé un sujet capable de remplir le vœu du public, et de contribuer à la restauration du ballet. M. Labotière a débuté avec succès dans cet emploi. Il a de la grâce, et de la facilité, mime bien, et paraît assez jeune pour qu'on puisse espérer qu'il lui sera aisé de se défaire de quelques incorrections, qui n'étaient même peut-être que l'effet d'une timidité bien naturelle, devant un public qui a donné à ses prédécesseurs des marques si excessives de sévérité. La scène de la glace, dans le ballet d'*Almaviva et Rosine*, que M. Labotière avait choisi pour son début, a été exécutée avec un ensemble charmant.

J. S.

Journal de Lyon et du Midi, 22 septembre 1821, compte rendu de la première représentation du *Barbier de Séville* à Lyon.

La création

Lorsque *Le Barbier de Séville* est créé en français le 19 septembre 1821, les Lyonnais ont déjà eu l'occasion d'entendre des airs de Rossini dans leur version originale. En effet, un mois auparavant, Madame Favelli du Théâtre-Italien est venue donner quelques concerts au Grand-Théâtre de Lyon avec au programme des extraits d'*Il Turco in Italia* (1814) et d'*Otello* (1816)¹⁸. Pour autant, les spectateurs lyonnais ne connaissent pas encore le *Barbier*, bien que celui-ci fasse recette depuis près de deux ans à Paris¹⁹. De plus, l'œuvre est présentée dans la version francisée de Castil-Blaze, alors même que les traductions précédemment proposées n'ont eu que peu de succès. Malgré ces précédents échecs, le charme opère auprès du public lyonnais ; en témoigne ce compte rendu de la première publié dans le *Journal de Lyon et du Midi* :

[...] C'est un beau triomphe pour les Rossinistes ! Quel est donc le charme de ce compositeur, vont-ils s'écrier, si la traduction seule de sa musique suffit pour exciter une aussi vive impression ! On pourrait être de leur avis si l'on n'avait pas, dans ce registre, des exemples fameux de l'inconstance de l'engouement et de la vogue. Paisiello et Mozart ont eu jadis aussi les honneurs de la traduction française. *Le Roi Théodore* et *Don Juan* furent représentés un grand nombre de fois de suite, et tout le monde s'écriait que c'était admirable, et qu'on ne pourrait rien composer de plus brillant et de plus harmonieux : quelques années se passèrent, on voulut reprendre ces opéras, mais ceux qui naguère les avaient le plus applaudis furent les premiers à les siffler, car on poussa l'irrévérence jusque-là, en disant qu'un opéra italien n'avait de mérite que dans sa langue, et n'était agréable à voir jouer que sur un théâtre de Bouffes. Nous ne prétendons pas en conclure que le *Barbier* de Rossini soit menacé du même sort. La marche et le dialogue du poème de Beaumarchais étant textuellement conservés, et M. Castil-Blaze ne s'étant occupé que d'y ajouter des paroles qui allasent à la musique, il y aura toujours assez de piquant et de gaité dans cet ouvrage pour le maintenir à la scène²⁰ [...].

Au-delà de la réserve émise quant à l'exercice de la traduction et à l'engouement spontané des spectateurs face à la nouveauté, il est intéressant de noter que le journaliste – sans prendre parti pour les amateurs de musique italienne – souligne sa surprise et son émerveillement face à la musique de Rossini. Selon lui, ce premier succès pourrait même se confirmer du fait

¹⁸ Concert du 14 août 1821, voir le *Journal de Lyon et du Midi* n° 120, 17 août 1821.

¹⁹ *Il Barbiere di Siviglia* est créé au Théâtre-Italien le 26 octobre 1819.

²⁰ *Journal de Lyon et du Midi*, n° 150, 22 septembre 1821, voir illustration page ci-contre.

des emprunts à la comédie de Beaumarchais qui a précédemment fait ses preuves sur la première scène lyonnaise. Cette prédiction se vérifie. Dans le compte rendu de la septième représentation du *Barbier*, on peut lire dans le *Journal de Lyon et du Midi* que :

[...] la musique de Rossini est un talisman dont le pouvoir ne sera jamais méconnu, et en dépit de quelques-uns de nos *dilettanti* lyonnais, qui veulent absolument trouver dans cet opéra, des réminiscences de la *Vestale*, nous craindrions que cette brillante production de Spontini, malgré, le mérite éminent que nous nous plaisons à lui reconnaître, jouée immédiatement après le *Barbier*, ne trouvât qu'un bien petit nombre d'admirateurs²¹.

Ce compte rendu se fait l'écho lyonnais de la notice du *Dictionnaire des coulisses* qui présentera Rossini – dix ans après les créations en France de ses premiers opéras – comme un compositeur au « génie sublime », réformateur de l'opéra italien. Pour autant, le critique du *Journal de Lyon et du Midi* tient à faire preuve d'impartialité face à ces querelles locales de goût et à présenter quelques critiques à l'encontre de la musique du *maestro* :

Nous ne prétendons pas nous établir en admirateurs exclusifs de Rossini, nous reconnaissons ses défauts ; et si nous nous livrions à une dissertation un peu longue, il ne nous serait pas difficile de les signaler. Nous n'ignorons pas que ce compositeur enfreint souvent les règles de l'harmonie ; que l'on retrouve assez fréquemment, dans un de ses ouvrages, des phrases qu'il avait placées dans un autre ; et quelquefois même, il peut mériter l'accusation de plagiat, mais aussi nous savons, qu'à peine âgé de trente-huit ans, il a composé plus de cinquante opéras, dont le plus grand nombre est digne de sa réputation ; et dès-lors connaissant la rapidité avec laquelle il travaille, nous ne nous étonnons plus qu'il échappe à sa plume quelques-uns des nombreux motifs renfermés dans le vaste magasin de sa mémoire. [...] Cependant grâce à Rossini, chacun s'en est allé content, et à la prochaine représentation, on reverra sans doute autant de *dilettanti* malgré le prétendu vol fait à Spontini par l'auteur de *Tancredi*²².

Comme nous l'avons vu, le travail de traduction réalisé par Castil-Blaze dans *Le Barbier de Séville* est présenté comme une composition de qualité par la presse lyonnaise, contrairement aux précédentes tentatives proposées aux spectateurs, auxquelles on reprochait un remaniement trop abrupt de l'ouvrage original. Qu'en est-il de la partition de Rossini ?

²¹ *Ibid.* n° 187, 4 novembre 1821.

²² *Id.*

Des « paroles ajustées sur la musique²³ » ?

L'exercice de la traduction d'opéra est une pratique controversée. Souvent réalisée par des érudits locaux – comme nous l'avons vu avec la représentation lyonnaise de *Don Juan* en 1806 –, elle fait l'objet de nombreuses critiques. Pourtant, elle est essentielle à la connaissance du répertoire étranger en province. Dès 1820, Castil-Blaze propose dans son ouvrage *De l'opéra en France*²⁴, une série de points essentiels à la réalisation d'une bonne traduction. Selon lui, les livrets italiens sont « d'ignobles caricatures » et « de plates bouffonneries », « aux paroles aussi niaises qu'extravagantes²⁵ ». Aussi choisit-il de ne traduire que les plus grands succès des compositeurs étrangers, en sélectionnant ceux dont le poème présente le plus de similitudes avec ce qu'il estime être un *bon livret français*.

Adapté de la comédie du même nom, *Le Barbier* français de Rossini doit donc être envisagé en regard des sources, littéraire et musicale, qui le composent. Partant d'une version italienne en deux actes, Castil-Blaze modifie dans un premier temps la structure générale de l'opéra en redécoupant les scènes en fonction de l'architecture de la comédie de Beaumarchais. Les quatre actes de la version française sont donc assez conformes dans leur construction à ceux de la pièce de théâtre. Nous avons toutefois trouvé quelques coupures²⁶ et ajouts de scènes²⁷ entre la comédie et le livret de Castil-Blaze. Les personnages italiens de Fiorello et Berta dans l'opéra de Rossini, sont rétablis en Pédrille et Marceline dans la version de Castil-Blaze, comme dans l'intrigue française originale. Quant aux répliques, elles sont conservées à l'identique entre la comédie de Beaumarchais et l'arrangement de Castil-Blaze (exceptions faites de certaines coupes à l'intérieur des scènes afin de rééquilibrer la durée de l'ouvrage). Sur le plan dramatique, le personnage de Figaro *castil-blazé* se

²³ Extrait de la page de titre du *Barbier de Séville* (voir François-Henri-Joseph Blaze dit Castil-Blaze et Gioachino Rossini, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile. Opéra en quatre actes, d'après Beaumarchais et le Drame italien, paroles ajustées sur la musique de Rossini*, Paris, À la lyre moderne, s. d., 393 p.).

²⁴ Voir Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotelle, 1820, t. II, p. 145.

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁶ Quelques scènes de Beaumarchais sont retranchées au livret de Castil-Blaze, à l'exemple des scènes 3, 7, 9 et 16 de l'acte II ou encore des scènes 7, 8 et 14 de l'acte III.

²⁷ Dans la deuxième édition du livret, Castil-Blaze ajoute un troisième air au personnage de Rosine (acte IV, scène 4) qu'il propose éventuellement de remplacer par le monologue équivalent dans la pièce de Beaumarchais (voir Castil-Blaze, *Le Barbier de Séville* [...], Paris, Castil-Blaze, 1828, p. 54).

rapproche du personnage de Beaumarchais, puisqu'il retrouve pleinement son emploi de « factotum » en exerçant à la fois ses talents d'apothicaire, de chirurgien et de barbier, contrairement à celui de Rossini qui n'exerce que le métier de barbier, comme l'illustre cet extrait du célèbre air « *Largo al factotum della città* » ou « Place au factotum de la ville » :

Version française: acte I, scène 2, n° 2	Version italienne: acte I, scène 2, n° 2
Venez, venez à ma boutique,	<i>Pronto a far tutto la notte il giorno</i>
Pauvres malades, venez-là	<i>Sempre d'intorno in giro sta;</i>
Prenez, prenez mon spécifique,	<i>Miglior cuccagna per une barbriere,</i>
De tous maux il vous guérira.	<i>Vita più nobile, no, non si dà</i> ²⁸ .

Sur le plan musical, la totalité des récitatifs de Rossini a été supprimée, remplacée par les dialogues de Beaumarchais, transformant ainsi l'*opera buffa* italien en opéra-comique français. L'orchestration et les tessitures vocales sont en partie conservées. Dans son édition française du *Barbier*, Castil-Blaze propose même les doubles paroles, françaises/italiennes, en-dessous de la ligne vocale des airs, duos, trios et ensembles. Les mélodies sont ainsi respectées, à quelques exceptions rythmiques près, du fait de l'ajustement entre les prosodies française et italienne. Seuls les airs du personnage de Rosine subissent d'importants changements. Dans la version de Rossini, la cavatine « *Una voce poco fa* » est en *Mi* majeur (acte I, scène 5). Afin d'ajuster la tessiture, Castil-Blaze choisit de rehausser la totalité de l'air d'un demi-ton, en le transposant en *Fa* majeur. À l'origine, le personnage Rosine est pensé pour un mezzo-soprano voire un contralto. Dans la première édition de la partition du *Barbier*, Castil-Blaze propose une distribution fictive des personnages en se fondant sur la troupe de l'Opéra-Comique, afin de définir la tessiture de chacun d'entre-deux. Rosine – dont les chanteuses référentes sont Mesdames Lemonnier et Rigaut²⁹ – est un emploi de soprano. À Lyon, l'air est donc créé par la première chanteuse d'opéra-comique Marie Folleville, avec beaucoup de brio :

[...] il est doux de n'avoir rien à reprocher à une actrice dans tout le cours d'une représentation; aussi les suffrages en sa faveur, ont été unanimes;

²⁸ Castil-Blaze et Gioachino Rossini, *Le Barbier de Séville* [...], *op. cit.*, p. 67.

²⁹ Louise-Thérèse-Antoinette Lemonnier occupe les emplois de première chanteuse à l'Opéra-Comique. Quant à Antoinette-Eugénie Rigaut, elle tient les emplois d'amoureuse et de première chanteuse à roulade; elle interprète également à merveille les ouvrages de Rossini (voir Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen », 2001, p. 59).

son premier air et sa cavatine de *Tancredi* lui ont valu des applaudissements prolongés³⁰.

Au-delà des éloges faits à l'interprète, nous remarquons qu'il est question d'un air du *Tancredi* (1813) de Rossini inséré dans la partition du *Barbier*. En effet, lors de la leçon de chant, le personnage italien de Rosine chante une cavatine (« *Contro un cor [sic] che accende amore* », acte II, scène 3, n° 11) dans un registre particulièrement grave, ce qui rend difficile l'exécution de cet air par un soprano. Au lieu de procéder à une nouvelle transposition, Castil-Blaze choisit de supprimer ce morceau, et de le remplacer par – chose originale – le récitatif *accompagnato* « *O mia patria! Dolce ingrata patria* », suivi de la célèbre cavatine de *Tancredi* « *Di tanti palpiti* ». Malgré ce remaniement, la ligne mélodique et l'orchestration sont conservées à l'identique dans la version française « Charmant bocage » (acte II, scène 4, n° 10). La juxtaposition entre les paroles italienne et française (également conservées sur la partition française) souligne cependant l'incohérence dramatique de cet arrangement, puisque l'air émouvant de *Tancredi* est transformé en un léger badinage fleuri dans la bouche de Rosine. Le choix de Castil-Blaze apparaît alors comme une simple préférence mélodique, sans réelle cohésion dramatique : le seul point commun aux deux airs étant leur compositeur. Notons enfin l'ajout possible d'un troisième air pour Rosine³¹ (acte IV, scène 5) et la suppression de l'air de Berta « *Il vecchiotto cerca moglie* » (acte II, scène 5, n° 14).

On comprend ainsi aisément les propos virulents d'Hector Berlioz, qui parle dans ses *Soirées de l'orchestre*, d'« attentats commis sur les chefs-d'œuvre³² » des grands maîtres :

L'un écrivait trop haut pour les voix, on le transposait, on baissait les airs, ses duos d'un demi-ton, d'un ton même [...]. L'autre avait eu la faiblesse de croire qu'on pouvait rythmer des phrases mélodiques autrement que de quatre en quatre, et qu'un chant était bien coupé dès que l'oreille en était satisfaite : on venait compter les mesures, et, s'il en manquait une pour la carrure du rythme on s'empressait de l'ajouter, et on devenait ainsi le correcteur-collaborateur de Mozart, de Grétry, etc.³³.

³⁰ *Journal de Lyon et du Midi* n° 187, 4 novembre 1821.

³¹ Voir note 27, p. 5.

³² Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris, Michel Lévy frères, 1852 ; Lyon, Symétrie, 2012, p. 236

³³ *Ibid.*, p. 232-233.

Castil-Blaze s'applique à suivre les conseils qu'il préconise dans *De l'opéra en France*. S'appuyant sur la « licence qui lui est accordée [selon lui] de changer les valeurs de notes ou leur arrangement³⁴ », il propose la suppression des morceaux qu'il estime inutiles à l'intrigue tout en respectant un certain nombre de règles afin que l'exercice soit réussi :

J'ai déjà dit que, dans les opéras étrangers, il y avait beaucoup trop de musique. Il faut donc en supprimer une partie. Cela doit être fait avec une grande réserve. Sacrifiez les morceaux faibles, ceux qui embarrassent l'action, ou dont l'exécution n'est confiée qu'à des acteurs subalternes ; mais surtout, ne les mutilez pas, ou vous renversez l'ordonnance d'un ouvrage, et le dénaturez entièrement. En effet, si la coupure a été faite à la fin d'un air, on regrette qu'un motif heureux et simple ne soit pas ramené avec les ornements du contrepoint. Si l'on a retranché le commencement, les connaisseurs seront surpris que le sujet soit présenté de prime abord avec tout le luxe de l'harmonie³⁵.

Doit-on en déduire que l'air « *Contro un cor [sic] che accende amore* » est un morceau faible, alors même qu'il est interprété par le personnage féminin principal à un moment clef de l'intrigue où Rosine et Almaviva tentent de duper Bartholo pendant une leçon de musique ? Ou s'agit-il d'un simple choix esthétique ? Toujours est-il que les Lyonnais semblent cependant s'accommoder de ces traductions d'ouvrages qui leur permettent d'accéder à une partie du répertoire lyrique qui leur était jusqu'à maintenant refusé. À cela s'ajoute la popularité locale de Castil-Blaze suite à la création réussie du *Barbier* : « Il y a quelques années, Castil-Blaze vint à Lyon, et pour Lyon il traduisit *Il Barbieri* de Rossini ; cette traduction a été jouée partout depuis, et partout la partition du *Maestro* italien a été écoutée avec enthousiasme³⁶. »

Dès 1822, il est présenté dans la presse locale comme un « savant mélomane qui s'est fait le missionnaire de la musique italienne en France » ou encore comme un « laborieux professeur qui, non seulement a le courage d'achever une telle surprise », mais encore d'offrir aux spectateurs du Grand-Théâtre « des jouissances qui leur étaient interdites³⁷ ». Ses travaux sont couramment cités en exemple par les journalistes lyonnais, qui les considèrent comme des ouvrages de référence. De plus, l'éclectisme des spectacles n'effraie pas le public provincial qui assiste, rappelons-le, à des

³⁴ Castil-Blaze, *De l'opéra en France, op. cit.*, t. II, p. 174.

³⁵ *Ibid.*, p. 173.

³⁶ *Le Papillon* n° 241, 8 février 1835.

³⁷ *Tablettes historiques et littéraires* n° 24, 12 avril 1823.

représentations croisant des genres divers sur une scène unique. Aussi, un ouvrage italien joué en français n'apparaît pas, de prime abord, comme une aberration artistique, encore faut-il que l'exercice soit réalisé avec talent, à l'exemple de Castil-Blaze. L'engouement est tel que ce nouveau genre sera inscrit au cahier des charges du Grand-Théâtre dès la saison 1832-1833. Dès lors, quelle place la musique italienne prendra-t-elle dans le cœur des Lyonnais ? Sous quelle forme ?

UN ROSSINISME LYONNAIS

Le dillettantisme à Lyon ?

Comme nous l'avons précédemment souligné, nous n'avons relevé aucune querelle lyonnaise entre d'hypothétiques amateurs de musiques française et italienne – que ce soit avant ou après la création du *Barbier*. Contrairement à Paris, aucun article ou pamphlet n'est produit à l'encontre de Rossini. Les écrits d'Henri-Montan Berton ne sont pas cités dans la presse locale et la *Vie de Rossini* de Stendhal est seulement évoquée en 1868 à l'occasion du décès du *maestro*³⁸. Les journalistes lyonnais se contentent, *a posteriori*, d'observer de loin cette bataille, en ne manquant pas de souligner, selon eux, l'absurdité du conflit :

Dans cette querelle, comme dans celle des classiques et des romantiques, que de papier noirci inutilement ; que d'épithètes incisives ou injurieuses ; que de malignes diatribes échangées de part et d'autre se succédant, semblables à un feu roulant de mousqueterie ! C'était étourdissant, je vous le jure, et de la part d'hommes graves et érudits, une fâcheuse préoccupation, une sorte d'enfantillage qui fit en plus d'un esprit observateur succéder la pitié au rire³⁹ !

De même, l'utilisation locale du terme *dillettanti* n'est pas principalement rattachée, comme à Paris, aux amateurs de musique italienne et aux partisans de Rossini. Les journalistes lyonnais, qui n'émettent aucune préférence entre les musiques italienne et française, emploient le terme de *dillettanti* afin de hiérarchiser les connaissances des spectateurs. Entre l'amateur et l'artiste professionnel se trouve le dilettante, connaisseur éclairé et mélomane averti, tous genres confondus. Ainsi, on peut lire dans la presse lyonnaise la présence de *dillettanti* enthousiastes aussi bien à un concert

³⁸ *La Vie lyonnaise* n° 10, 21 novembre 1868.

³⁹ *Le Censeur* n° 596, 22 octobre 1836.

d’Hector Berlioz, de Franz Liszt ou encore à l’occasion de l’arrivée dans un magasin lyonnais de nouveaux instruments et partitions, sans qu’un brin de musique italienne ne soit pour autant fredonné :

On comprendra l’empressement avec lequel les artistes, les amateurs et les dilettanti de toutes classes se portent à la maison Benacci-Peschier [magasin de musique] pour y faire le choix de leurs cadeaux de nouvelle année⁴⁰.

Si l’on se réfère à l’utilisation locale de ce terme, il semble donc qu’il n’y ait point de dilettantisme parisien à Lyon. Quant à la musique italienne en version originale, elle reste controversée – notamment à cause de la médiocrité des interprètes italiens qui se produisent épisodiquement au Grand-Théâtre dès 1835 – et les spectateurs lui préfèrent en général les traductions d’opéras *castil-blazées* qui sont, de fait, interprétées par la troupe locale, précédemment sélectionnée par leurs soins⁴¹. En définitive, seul Rossini semble faire l’unanimité, survolant toutes ces considérations esthétiques.

Un rossinisme local

Après la création du *Barbier de Séville* au Grand-Théâtre, la popularité lyonnaise de Rossini ne va cesser d’augmenter. En 1823, *Otello* – revisité par Castil-Blaze – est créé à nouveau au Grand-Théâtre. *La Pie voleuse* et *Le Siège de Corinthe* (1828) sont également donnés à Lyon, sans compter la représentation triomphale de *Guillaume Tell* (1831), que la presse lyonnaise considère comme l’« une des plus brillantes, mais en même temps des plus difficiles partions d’il *Maestro*⁴² ». Nombre de ces opéras – dans leurs éditions parisiennes – sont alors proposés chez les marchands de musique locaux sous diverses formes (piano solo, flûte ou violon accompagné au piano) afin de permettre « aux personnes *qui ne chantent pas* de jouir au *piano* de ses compositions, même n’ayant qu’un très faible talent d’exécution⁴³ ». Tout ce qui se rapporte de près ou de loin à Rossini est recensé par les journaux lyonnais et suivi avec empressement par leurs lecteurs, de sa nomination au poste d’« inspecteur général du chant en France⁴⁴ » à son obtention du titre de « chevalier de la légion d’honneur⁴⁵ », en passant par la description des caricatures réalisées à son sujet :

⁴⁰ *Le Censeur* n° 3744, 26 décembre 1846.

⁴¹ À chaque début de saison, les spectateurs lyonnais peuvent sélectionner, parmi les choix de la direction, leurs artistes favoris après les avoir entendus dans trois débuts consécutifs.

⁴² *La Glaneuse* n° 32, 2 octobre 1831.

⁴³ *Le Précurseur* n° 384, 25 mars 1828.

⁴⁴ *L’Écho de l’Univers* n° 121, 9 novembre 1826.

⁴⁵ *Ibid.* n° 112, 24 octobre 1826.

Nous avons parlé d'une caricature sur Rossini. Le compositeur italien y est désigné sous le costume mauresque d'Othello, et sous le nom du signor *Fambourrossini* [sic]; armé d'un tampon, il frappe à coups redoublés une grosse caisse, sa bouche entonne la trompette, son pied foule un hautbois emblème de l'harmonie, une pie (gazza ladra) l'accompagne. Apollon s'enfuit en cachant sa lyre et en se bouchant les oreilles. Un personnage, qui tient un *miroir* à la main et qui ressemble à Midas par les oreilles, reste dans l'extase. Il foule aux pieds les œuvres de Mozart et de Cimarosa. Cette lithographie est un trait que la malice a décoché et qui frappe d'aplomb... son succès est certain⁴⁶.

En parallèle à cette frénésie médiatique, les Lyonnais érigent petit à petit la musique de Rossini au rang des œuvres immortelles. Toute copie, ou suspicion de copie, du *maestro* dans la partition nouvelle d'un compositeur est fortement blâmée par les journaux locaux. Lorsque l'opéra-comique *Masaniello* est créé au Grand-Théâtre en avril 1828, Michele Enrico Carafa de Colobrano est accusé d'utiliser un trop grand nombre de réminiscences rossiniennes: « Monsieur Carafa est un élève de Rossini, aussi tous ses ouvrages sont-ils fortement empreints d'une couleur rossinienne; mais l'imitation n'est pas l'originalité: et Monsieur Carafa est un terrible imitateur⁴⁷ ». De la même manière, on suspecte Louis-Ferdinand Hérold de « quelques prétentions au Rossinisme⁴⁸ » dans son opéra-comique *Marie* (1826) et on accuse Daniel-François-Esprit Auber de ne proposer « qu'une imitation malheureuse de Rossini⁴⁹ » dans *La Neige* (1823).

Avec la création du *Barbier* et la représentation de *Guillaume Tell*, Rossini devient le premier compositeur italien à rayonner sur toute la programmation lyrique italienne du Grand-Théâtre (versions originale et française comprises) entre la Restauration et la monarchie de Juillet, devançant ainsi Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti – du moins dans le cœur des Lyonnais: « Quant à son art, Rossini n'a point de rival. C'est, de l'aveu de tous, le premier compositeur de son siècle⁵⁰. »

⁴⁶ *Journal de Lyon et du Midi* n° 183, 30 octobre 1821.

⁴⁷ *Journal du commerce* n° 679, 23 avril 1828.

⁴⁸ *Le Précurseur* n° 193, 12 septembre 1827.

⁴⁹ *Tablettes historiques et littéraires* n° 93, 30 mai 1824.

⁵⁰ « Esquisse biographique » de Rossini, à la rubrique « Variétés » du *Censeur* n° 108, 6 avril 1835.