

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: Ombra adorata

Autor: Starobinski, Jean

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858789>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JEAN STAROBINSKI

Ombra adorata

Sous le regard de l'Empereur

Rentrant du Théâtre Italien, le 10 février 1825, Etienne-Jean Delécluze rouvre à minuit le journal qu'il tient assidûment depuis quelques mois. Il y écrit une longue note : « On donnait *Romeo e Giulietta*, que je n'avais pas vu représenter depuis 1811, au théâtre de la Cour, du temps de Napoléon. Les premières mesures de l'ouverture m'ont reporté à cette époque singulière et mémorable où l'empereur était dans toute sa puissance »¹. Le souvenir est si vif que le spectacle d'autrefois est retracé séance tenante. Le récit du passé sera beaucoup plus circonstancié que l'impression de la soirée d'où revient Delécluze. Il revoit toute la scène où il était présent en sa double qualité d'ami du peintre Louis David et de successeur de Fiévée à la rédaction du *Journal des Débats*. « J'étais placé dans une loge fermée, d'où je voyais sans être exposé aux regards, et je me félicitais alors de mon obscurité qui même au milieu de cette cour me donnait le loisir de respirer, de penser librement ». De ce poste idéal, Delécluze avait très bien distingué les différents groupes de hauts personnages. Son attention, en l'occurrence, allait bien davantage à la salle et aux spectateurs qu'à la représentation elle-même :

Les galeries du théâtre impérial étaient remplies de femmes de la cour, de princesses étrangères et françaises. Des généraux, des chambellans, couverts des habits les plus riches, étaient debout derrière les dames. Au parterre étaient tous les officiers généraux. Les ambassadeurs étrangers, selon l'importance des nations qu'ils représentaient, étaient placés dans des loges plus ou moins apparentes, et les rois de Naples, de Hollande, de Westphalie, de Bavière, de Wurtemberg, etc., étaient là debout, au moment où l'en-

1 *Journal de Delécluze, 1824-1828*, introduction et notes par R. Baschet (Paris : Grasset, 1948), pp. 121-123. Voir Robert Baschet, *E.-J. Delécluze, témoin de son temps* (Paris : Boivin et Cie, 1942). Etienne-Jean Delécluze (1781-1863) fut au premier chef un grand journaliste. Ami de Stendhal et de Mérimée, il marqua ses distances à l'égard des poètes romantiques. A sa mort, Sainte-Beuve lui consacra une longue étude : voir *Nouveaux Lundis*, 13 vols (Paris : Calmann Lévy, 1863-1972), vol. iii, pp. 77-124.

trés des chambellans, l'apparition de l'Empereur dont le front était pâle, et les premiers accords sombres de l'opéra donnèrent le signal du commencement du spectacle.

Pour un observateur qui eût été désintéressé, on ne pouvait rien voir de plus imposant que la terreur respectueuse que la vue de Napoléon inspirait à tous ces spectateurs de rang, de caractère et, sans doute, d'opinions si différentes. Tous environnés d'un luxe et d'un éclat qui faisait ressortir si vivement l'incertitude grave de leurs physionomies, ils portaient un regard oblique sur leur maître, autant par crainte que pour répondre aussitôt au moindre geste de faveur qu'on aurait pu leur faire. Dans un entracte, Napoléon fit un geste gracieux à M. de Tolstoï, ambassadeur de Russie.

Tout le monde se répéta avec empressement : *l'Empereur a salué M. de Tolstoï*, comme si on eût été soulagé d'avoir une pensée quelconque que l'on pût exprimer franchement et sans danger.

Dans la suite de la note, sous l'œil du souvenir, la figure centrale de ce tableau se dessine avec précision :

Napoléon, vêtu en frac vert, épaulettes de général, le front découvert comme un homme fatigué de travail, était attentif au spectacle et ne cessait par instant de le regarder que pour lorgner dans la salle. Je n'ai jamais vu un homme qui eût l'air d'être le maître des gens qui l'entouraient comme Napoléon dans cette circonstance. Il y avait même jusque dans l'attention qu'il portait à la musique une apparence d'égoïsme qui attirait les regards des autres spectateurs, et qui l'isolait des sensations de tout le monde.

Cet infatigable regard d'un homme fatigué, qu'observait-il sur la scène ? Pour quel spectacle était-il venu ?

La Grassini remplissait le rôle de Giulietta, et Crescentini celui de Roméo. Je n'ai rien vu ni entendu quelque chose de comparable à ces deux chanteurs dans le dernier acte de cet opéra. La justesse d'expression, la beauté du chant et particulièrement celui de Crescentini fit un effet prodigieux sur tous les spectateurs. Comme l'étiquette défendait qu'on applaudît, lorsque Crescentini (Roméo) tomba comme mort, après avoir embrassé son amante, un mouvement de curiosité mêlé à l'émotion fit se lever tout le parterre qui poussa un gémissement étouffé ; mais tout rentra bientôt dans le repos et les yeux se portèrent avec inquiétude et curiosité sur le maître qui, sérieusement, fit un salut et partit.

Napoléon quitte le spectacle avant la fin du spectacle. Mais il a tenu à voir la scène la plus pathétique et à constater l'émotion de l'auditoire. Il l'attendait. Le puissant effet produit par son protégé était pour lui comme un prolongement de son propre pouvoir.

L'air qui exerce un tel attrait a été connu par ses premières paroles : *Ombra adorata*. Il devint célèbre dans l'Europe entière. Il a été composé par le sopraniste Girolamo Crescentini, pour être inséré dans l'opéra de Zingarelli (avec l'agrément de celui-ci). La scène se déroule dans la chapelle

funéraire des Capulets, lorsque Roméo découvre Juliette inanimée et la croit morte. En lui promettant de la rejoindre, il absorbe lui-même un poison mortel. Juliette s'éveille pour découvrir Roméo mourant entre ses bras. Le libretto de Giuseppe Maria Foppa, infidèle à Shakespeare, développe un duo entre les amants, à la fin duquel Roméo expire (*Abimè già vengo meno - Ah che m'opprime l'anima/Il barbaro tormento*). Surviennent alors deux familiers. Juliette, désespérée, tente de s'emparer d'un poignard, mais, contrairement encore au texte de Shakespeare, elle en est empêchée. C'est l'intensité de son chagrin qui la fait mourir, entourée par le chœur qui conclut l'opéra. Zingarelli et son librettiste ont voulu répondre aux exigences conventionnelles du genre : pour le goût du public et les exigences des acteurs, il faut équilibrer les soli, duos, ensembles et chœurs. L'opéra est donc loin d'être achevé après le jeu de scène si émouvant de Crescentini tombant à la fin de son grand air.

A Vienne, en novembre 1805, Napoléon avait assisté pour la première fois à une représentation de *Giulietta e Romeo* avec les mêmes artistes. Il en avait été si ému qu'il avait fait venir Crescentini à Paris, en le pensionnant très généreusement et en l'attachant au seul théâtre de la Cour. Le chanteur résida à Paris entre 1806 et 1812². On s'est beaucoup souvenu d'une représentation (peut-être celle que relate Delécluze) où Crescentini « fut si émouvant que toute l'assistance fondit en larmes : le lendemain il était chevalier de la Couronne de fer ». Le titre était l'équivalent de la Légion d'honneur pour le Royaume d'Italie. Cette décision déplut aux salons parisiens, où l'on fit de mauvaises plaisanteries sur le castrat. Il en fut question, le 7 octobre 1816, dans une conversation à Sainte-Hélène, que Las Cases relate dans son *Mémorial*. C'était un essai, explique l'Empereur, pour voir s'il lui serait possible de donner la Légion d'honneur au grand comédien Talma sans provoquer de mécontentement. « Je crois que mon essai tourna fort mal »³. Alfred de Vigny, au

2 Crescentini acheva sa carrière en donnant un enseignement de chant au Conservatoire de Naples. Dans une étude sur « L'importation des solfèges italiens en France à la fin du XVIII^e siècle », Sylvie Mamy répertorie six ouvrages de Crescentini (ou sous son nom) parus en France. Voir *L'Opera tra Venezia e Parigi*, ed. M. T. Muraro (Florence : Olschki, 1988), pp. 67-89. On connaît également de Crescentini des recueils de *Canzonette*. Je renvoie à l'article de Valeria Gualerzi Pregliasco et Thomas Seedorf sur cet artiste paru dans le dictionnaire *Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. L. Finscher et al., 12 vols parus (Kassel : Bärenreiter, 2001-), Personenteil, vol. v, pp. 80-83. Rappelons que le très jeune Arthur Schopenhauer écouta Crescentini à Vienne en 1805 et glissa une note admirative dans son journal.

3 « Et quel pouvait être le titre d'un Crescentini ? » s'écriait un « beau parleur » dans un salon parisien. « Sur quoi la belle Mme Grassini se levant majestueusement de son siège, lui répliqua du geste et du ton le plus théâtral : < Et sa blessure donc, Monsieur,

septième chapitre de *La Canne de Jonc*, raconte une autre représentation aux Tuileries, devant un Empereur épaissi et fatigué et le même parterre de rois. Crescentini y chante dans *Les Horaces et les Curiaces* de Cimarosa « avec une voix de séraphin qui sortait d'un visage étique et ridé ».

Delécluze, dans son *Journal*, est très bref sur le spectacle auquel il vient d'assister. Il note platement que plusieurs passages de l'opéra lui ont donné « un véritable plaisir musical », et il comptabilise que la Pasta l'a « fait pleurer deux fois ». Il ajoute que « mille souvenirs, les uns pénibles, les autres tristes mais doux », ont agité son esprit. Certains de ces souvenirs concernent sa vie personnelle. A quoi s'ajoute l'impression macabre d'une lecture toute récente qui contribue à raviver l'image de Napoléon pendant la représentation :

Je pensais à l'ouverture du cadavre de ce Napoléon (Antommarchi) épuisé par une maladie longue : je voyais cet homme pâle, maigre, étendu sur un petit lit dans une cabane au milieu d'une île quasi déserte ; je le voyais ainsi, cet homme qui, à la représentation de Roméo, avait bien voulu laisser penser et dire aux premiers personnages de son vaste empire : *L'empereur a salué M. de Tolstoï !*

Vanité de la puissance et de la gloire ! Delécluze semble avoir laissé flotter sa pensée au gré de la musique, sans garder pour son journal beaucoup de remarques sur l'œuvre même qu'il vient d'écouter. Il est un vrai libéral, et les idées tristes qu'éveille en lui le livre d'Antommarchi⁴ sont au diapason de la leçon qu'il tire de la phrase stéréotypée, approbative, non compromettante, qui a couru sur toutes les lèvres dans la brillante soirée de 1811 : *L'empereur a salué monsieur de Tolstoï ...* Ce murmure caractérise l'autocensure qu'impose la peur autour d'un maître absolu. Dans cette soirée sous l'œil de l'empereur, « malgré l'éclat des lumières, des habits et l'excellence de la représentation, tout le monde eut l'air oppressé comme si on eût été dans une vapeur de soufre ».

L'on peut s'attarder et rêver. En 1809, à l'entracte de l'opéra de Nicola Zingarelli (qui fut créé à la Scala de Milan pour le Carnaval de 1796), Napoléon fait un signe gracieux au grand-père de l'écrivain qui le montrera

pour quoi la comptez-vous ? » [...] L'Empereur, qui entendait cette anecdote pour la première fois, en a beaucoup ri ». Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. M. Dunan, 2 vols (Paris : Flammarion, 1951), vol. i, p. 742 et vol. ii, pp. 408-409. Voir Théo Fleischman, *Napoléon et la musique* (Bruxelles : Brepols, 1965) ; *L'Empire des Muses*, éd. J.-C. Bonnet (Paris : Somogy, 2004), ainsi que Laurence Tibi, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle* (Paris : Champion, 2003), chapitre II, pp. 51-90.

4 *Mémoires du docteur F. Antommarchi, ou Les Derniers moments de Napoléon*, 2 vols (Paris : Barrois l'Aîné, 1825), vol. ii, pp. 153-178.

en action dans *La guerre et la paix*. Faut-il rappeler la page où le prince André blessé, tombé à terre, aperçoit Napoléon au soir d'Austerlitz ? « La tête lui brûlait, il sentait qu'il se vidait de son sang, et il contemplait toujours le ciel lointain, profond, éternel. Il savait que Napoléon, son héros, était là ; mais Napoléon lui paraissait maintenant fort petit, fort insignifiant, en regard du drame qui se jouait entre son âme et ce ciel infini aux nuages flottants »⁵. Au soir d'une victoire de Napoléon, celui-ci est dépossédé de sa grandeur et de son *aura* par le regard d'un gisant qui a rencontré l'infini du ciel. A la fin de l'ouvrage, dans sa longue récapitulation, Tolstoï évoque l'Empereur comme une « bête blessée » dans le désarroi de la retraite, ayant perdu toute maîtrise, comme si tout son grand destin n'avait jamais dépendu que du hasard. Quelle différence dans les regards et les spectacles ! Tel que l'a vu Delécluze, l'Empereur, pour compléter sa domination de l'Europe, affichait encore le projet d'une « alliance russe » en manifestant un égard particulier pour l'ambassadeur de Russie. Delécluze, qui relève scrupuleusement ce détail, ne se doutait pas du sens accru qu'allait y trouver notre tardive lecture de son Journal. Pour nous, le nom de Tolstoï, quand nous le lisons à cette page, fait basculer Napoléon de sa position dominatrice dans la loge du théâtre impérial à sa petitesse dans le regard du blessé d'Austerlitz qui découvre simultanément l'immensité du ciel.

Dans la soirée du Théâtre Italien, en 1825, le rôle de Roméo est tenu par Giuditta Pasta. Delécluze s'en souviendra, deux ans plus tard, lorsqu'il assistera à la représentation de la pièce de Shakespeare par les comédiens anglais⁶. Roméo est alors joué par Richard Kemble. Delécluze lui trouve une manière exagérée de mimer les « douleurs qu'occasionne le poison » : il imite trop pathétiquement les « nuances de l'agonie ». « Je suis plus complètement ému en voyant cette même scène jouée par Mme Pasta ». Préférence est donnée à une femme incarnant avec plus de douceur (et dans un italien très éloigné des paroles de Shakespeare) le rôle de l'amant qui boit le poison. Madame Pasta, avec sa voix de mezzo-soprano chantait dans la tessiture du sopraniste Crescentini, créateur du rôle. Cela n'empêchera pas Delécluze, apprenant les succès londoniens de Mme Pasta dans le rôle d'Othello (dans l'opéra de Rossini), de se poser des questions sur la non concordance du sexe des chanteurs et de celui des personnages qu'ils incarnent : « Il y a trente ou cinquante ans que l'on

5 Léon Tolstoï, *La guerre et la paix*, tr. du russe par H. Mongault, 2 vols (Paris : Gallimard, 1947), vol. i, Livre I, chapitre XIX, p. 370.

6 Delécluze ne range pas la pièce de Shakespeare parmi ses meilleures œuvres. Il publie en 1828 un « petit livre » sur l'histoire de Roméo et Juliette. Il y rapproche la nouvelle de Luigi da Porto et l'œuvre de Shakespeare, en donnant des extraits traduits des deux textes. Le texte que jouent à Paris les comédiens anglais est lui-même un arrangement.

regardait comme une grande amélioration de l'art dramatique de ce qu'en Italie on avait pris le parti de faire jouer les rôles de femmes par des femmes, au lieu de jeunes gens comme cela se pratiquait alors. Aujourd'hui on se passionne pour un rôle d'*homme*, et quel homme encore ! rempli par une femme. Il y a une maladie qui afflige particulièrement les femmes enceintes : c'est le *pica* ; lorsqu'elles en sont affectées, tous les goûts naturels sont intervertis. [...] Je ne sais de quoi l'*Europe* accouchera, mais en vérité elle a le *pica*, cela est une chose certaine »⁷.

Pour confirmer le renom international du *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, un autre témoignage est éloquent : le début triomphal de Maria Malibran, en 1824, au King's Theatre de Londres. Dans le rôle de Juliette, elle déploya un art des ornements et des fioritures qui éclipsa son partenaire, le sopraniste Velluti qui passait pour le maître suprême en la matière. Le bruit courut qu'il lui manifesta son dépit sur la scène. C'est à partir de ce moment que la Malibran apparut comme une « enchantresse » ou une « Circé »⁸.

Peu de jours après la soirée des Italiens, Delécluze, qui réunit régulièrement depuis 1819 une très libre « société du dimanche » dans son « grenier », donne la parole à l'un de ses habitués, Henri Beyle⁹. Celui-ci donne lecture de son pamphlet *Racine et Shakespeare*. Delécluze relate la séance sans ménager ses critiques. Au long de son journal et dans ses *Souvenirs de soixante années*, les propos abrupts de Stendhal sont notés avec une extrême précision. Delécluze, souvent décontenancé, trouve qu'il force le ton. Le libéralisme, au sens large, constitua néanmoins un point d'accord entre cet homme pondéré et Stendhal, inflexible et provocateur. Je conjecture que l'art de Madame Pasta n'a pas été un sujet de dispute entre l'hôte et ce visiteur parfois malcommode. Sauf que la chaleur dans l'admiration était toute du côté de Stendhal. Il n'est pas besoin de rappeler son assiduité aux représentations du Théâtre-Italien, le logement qu'il prit au plus près de celui de la cantatrice, les soirées dans son salon ... Il est donc temps de fixer sur lui notre attention.

7 *Journal de Delécluze 1824-1828*, p. 494.

8 Voir Arthur Pougin, *Marie Malibran. Vie d'une cantatrice* (Paris : Plon, 1911), pp. 53 et 171.

9 Delécluze apparaît dans les dernières pages des *Souvenirs d'égotisme* sous le nom peu avantageux de M. de l'Etang.

« L'éloge sublime du suicide »

Stendhal a peut-être connu Crescentini à Paris dès 1806. On a même supposé qu'ils auraient pu se rencontrer à la loge Sainte-Caroline, où Crescentini était officier et où Stendhal avait été reçu en 1806¹⁰. Stendhal mentionne le chanteur à Bologne, en 1817, parmi les invités d'une soirée : « Au moment où la conversation allait tomber dans la politique, Crescentini est entré ». Il raconte deux ou trois anecdotes qui, déclare Stendhal, prendraient trente pages. Parmi celles-ci : « Quand il fait beau à minuit, au sortir de l'opéra [...], tout le monde chante à demi-voix en se retirant ». Selon les airs chantonnés, les bons observateurs ou les espions sont en mesure de deviner les pensées de ceux qui sortent du spectacle¹¹. A Rome, Stendhal est invité par une aimable marquise à un concert : « Quels yeux j'ai vus à ce concert ! Dans ce genre, le reste de l'Europe est un tableau effacé. [...] Le bel air de Crescentini *ombra adorata, aspettami* remplit de larmes tous ces beaux yeux »¹². Dans *Le Rouge et le Noir*, le nom de Zingarelli apparaîtra à l'improviste, venu de fort loin. Un personnage inattendu fait un beau jour une visite à Verrières et dissipe la morosité dans la demeure de M. de Rênal : c'est le chanteur Geronimo, qui prend un air de réalité en racontant comment il a échappé à la tutelle de Zingarelli, le trop sévère directeur du Conservatoire de Naples. Dans la seconde partie du roman (chap. VI et XXIII), on retrouvera fugitivement Geronimo à l'Opéra, puis en tournée, lors de l'aventure de la note secrète. C'est un clin d'œil aux *happy few*. Au début du chapitre XIII de *La Chartreuse de Parme*, le nom de Crescentini fait une surprenante apparition. Quand Fabrice, après avoir tué Giletti, séjourne à Bologne avec « la petite Marietta », il fait presque tous les soirs avec elle une promenade « à la chute du Reno ». « Au retour, il s'arrêtait chez l'aimable Crescentini, qui se croyait un peu le père de la Marietta ». Ce sentiment de paternité d'un castrat, même atténué par le restrictif « un peu », laisse perplexe. Mais le nom de Crescentini n'est peut-être évoqué au passage que pour annoncer l'entrée en scène, dans ce même chapitre, de la grande cantatrice Fausta.

10 Je me réfère à une note d'Henri Martineau en marge de Stendhal, *Le rouge et le noir*, 2 vols (Paris : Éditions de Cluny, 1942), vol. i, p. 261.

11 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, éd. de 1826, in *Voyages*, éd. V. del Litto (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973), p. 467. Il faut prendre garde à l'authenticité des rencontres alléguées par Stendhal dans cet ouvrage. La rencontre avec Rossini à Terracina, en janvier 1817, est une fabulation.

12 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, éd. de 1817, éd. H. Martineau (Paris : Le Divan, 1956), p. 32.

« Il fut étonné de l'angélique douceur de cette voix ; il ne se figurait rien de pareil ; il lui dut des sensations de bonheur suprême [...] » Entre Crescentini et la Fausta, il y a Giuditta Pasta, et l'air célèbre.

Stendhal, racontant la soirée romaine, ne caractérise *Ombra adorata* que par l'attendrissement éprouvé par les belles auditrices. De fait il est surtout sensible à la manière personnelle dont les artistes chantent un air. En même temps, il est attentif à l'effet produit parmi les auditeurs. Sa mélomanie s'attache toujours à des œuvres vocales, parmi lesquelles il marque fortement ses préférences. Mais il a toujours un regard pour la salle, une oreille pour les propos des spectateurs, qui varient d'une année à l'autre, d'un pays et d'un théâtre à l'autre. Observateur des réactions du public, il les discute librement, il les compare, au désavantage le plus fréquemment du public parisien. Le public est ainsi en tiers dans les jugements portés par Stendhal sur les compositeurs et les chanteurs. Le fait intime de l'écoute musicale, chez lui, entre en composition avec le fait social du spectacle ou de son souvenir¹³.

Il est temps maintenant de dérouler les paroles de l'air *Ombra adorata appetta*. Non seulement pour mieux connaître ce que chantaient Crescentini et Giuditta Pasta, mais parce que Stendhal, dans sa *Vie de Rossini*, y fait de fréquentes allusions, parfois en n'en citant que très peu de mots.

Le librettiste Giuseppe Maria Foppa connaissait bien son métier¹⁴. Son air de Roméo utilise, comme il se devait, des expressions parfaitement conventionnelles, dans le style qui avait atteint sa perfection chez Métastase et Calzabigi. La réussite, dans cette catégorie d'écrits, consistait à trouver un adroit agencement, propice au musicien, grâce à des mots et des groupes lexicaux acceptés de longue date. Dans les paroles italiennes de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, dues à Ranieri de' Calzabigi, l'on trouvait déjà à l'Acte III, dans le chant d'Orphée, des expressions telles que « ombra bella », « ombra pietosa », « ombra cara » et surtout « ombra adorata ». Ces mots sont adressés à l'épouse morte qu'Orphée tente de ramener dans le monde des vivants. Avec des matériaux de même sorte, Foppa construit une plainte de Roméo, qui se transforme en une ardente promesse d'union heureuse dans la mort. J'en donne ici le texte d'après le libretto publié à Milan en 1796¹⁵ :

13 Sur ce point, voir Massimo Colesanti, *Stendhal. Le regole del gioco* (Milan : Garzanti, 1983).

14 Il fut l'auteur de 82 livrets, dont quatre pour Rossini (*La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *L'inganno felice*, *Sigismundo*).

15 Je me réfère au livret original de 1796, édité chez Giovanni Batista Bianchi à Milan, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Milan. Les indications de temps proviennent d'une version pour voix et piano (édition française sans lieu ni date,

Andante sostenuto, 3/8, fa majeur

*Idolo del mio cor
Deh vedi il pianto mio,*

*I gemiti, il dolor
Del tuo fedel.*

Recitativo : C, fa majeur

*Ma che vale il mio duol ? Mia bella speme,
Io ti sento ; mi chiami
A seguirti fra l'ombre ; ebbene m'aspetta
T'è seguirò. Se a te compagno in vita
Non mi volle la sorte,
Teco m'unisca almen pietosa morte.*

Andante sostenuto : C, ré majeur

*Tranquillo io son : fra poco
Teco sarò mia vita : accogli intanto
Mia speme, anima mia,
Questo ch'io per te verso ultimo pianto.*

[Rondo. Andante sostenuto : C, ré majeur]

*Ombra adorata aspetta !
Teco sarò indiviso.
Nel fortunato Eliso,
Avrà contento il cor.
Là, fra i fedeli amanti,
Ci appresta amor diletto,
godremo i dolci istanti
de' piu innocenti affetti,
E l'Eco a noi d'intorno
risuonerà d'amor¹⁶.*

L'air s'achève par la reprise des trois premiers vers du rondo et par cinq répétitions du quatrième, « *avrà contento il cor* ». On comprend que Stendhal

Bibliothèque du Conservatoire de Genève). Je remercie très vivement Maria Majno et Jacques Tchamkerten pour la communication de ces documents.

16 « Idole de mon cœur, / Ah ! vois ma plainte, / Les gémissements, la douleur / de celui qui t'est fidèle. / Mais que vaut mon deuil ! / Mon bel espoir, / Je t'entends, tu m'appelles / A te suivre parmi les ombres. Eh bien, attends-moi, / Je te suivrai. Si le sort contraire ne veut pas que je sois ton compagnon dans la vie, / Que m'unisse à toi du moins la mort compatissante. / Je suis tranquille, je serai bientôt / Avec toi, ma vie. Accueille seulement, / Mon espoir, mon âme, / Accueille cette dernière plainte que je verse pour toi. / Ombre adorée, attends / Je ne serai pas séparé de toi, / Dans le bienheureux Elysée / Mon cœur trouvera ses contentements. / Là, parmi les amants fidèles, / L'amour nous réserve des plaisirs, / Nous jouirons des doux instants, / Des sentiments les plus innocents, / Et l'Echo alentour pour nous / Retentira d'amour ».

ait pu déclarer que les paroles « ne peuvent jamais être qu'un simple canevas » et que « la musique [...] se charge de les couvrir de ses brillantes couleurs ». Les paroles, ajoute-t-il, ne sont que les « étiquettes du sentiment », ce qui fait que « l'*accent* des paroles a beaucoup plus d'importance que les paroles elles-mêmes »¹⁷. Mais le rôle subordonné des paroles – *prima la musica* – n'empêche pas qu'elles n'entrent en composition avec la situation dramatique et la musique. Si conventionnelle que soit l'expression verbale, elle est un élément de sens. La musique assurément transcende les paroles auxquelles elle se lie. Mais ce dépassement ne prend tout son sens qu'à la condition que ne soit pas oubliée la première couche verbale de la mélodie. Les grands maîtres de l'art, à commencer par Crescentini lui-même, ont toujours insisté sur la place prioritaire qui lui revient. Le chanteur doit lire le poème avant de le chanter.

Le chant de Roméo est celui d'un Orphée qui loin de vouloir délivrer celle qu'il croit morte, espère s'unir avec elle dans la mort. Il n'y a plus de dieux à fléchir, mais il y a un éternel bonheur accordé dans les bosquets souterrains. Le discours marque une série de moments, entre une perte et une réunion annoncée. La résolution de mourir, que le héros prend tandis qu'il chante ces paroles, se transforme en jouissance imminente. Roméo exprime pour commencer la douleur de la séparation (*il mio duol*). Puis il écoute : il se sent appelé, attendu par Juliette. L'enchanteresse, c'est Juliette morte dans la pensée de Roméo. Enfin il promet de la rejoindre et il anticipe le bonheur ultime, les désirs comblés (*avrà contento il cor*). Il ne formera qu'un seul être (*indiviso*) avec l'aimée dans le bienheureux séjour des morts (*nel fortunato Eliso*). L'éternité y sera faite de « doux instants » (*dolci istanti*). Juliette, la bien-aimée, morte en apparence, est en même temps l'enchanteresse imaginaire qui invite au voyage sans retour (*mi chiami*). Roméo obéit à l'appel qu'il croit percevoir. Il célèbre d'avance le bonheur suprême dans la demeure souterraine. Or c'est la *voix* de l'amant qui crée cet appel enchanteur en déclarant sa complète soumission ; c'est dans et par cette voix à la fois implorante et consentante que se glorifie le pouvoir de séduction de cette mort apparente. Le chant du héros dit tout ensemble le pouvoir séducteur et le bonheur de lui obéir. La belle voix du castrat Crescentini fut sans doute la plus appropriée pour exprimer à la fois l'appel venu de la morte et la réponse de l'amant. Mais dans ce rôle, sur la scène, l'adorateur d'une ombre fictive

17 Stendhal, *Vie de Rossini*, 2 vols (Paris : Le Divan, 1929), vol. ii, pp. 168-169. Sitôt paru, le livre tombe sous les yeux d'Eugène Delacroix, qui y prête beaucoup d'attention, mais s'irrite du ton que prend souvent Stendhal. Le 27 octobre 1822, il avait noté la fin de la journée précédente : « Mme Pasta dans *Roméo*, que j'ai revu avec bien du plaisir ».

offre à adorer, dans le flux du son musical, une réalité sensible qui transporte son auditoire. Librettiste et compositeur font du personnage théâtral de Roméo un désespéré en partance, rêvant d'un lieu de bonheur au-delà de cette vie. Si la musique sert l'idée et si l'acteur sert la musique, la salle entière sera en extase et les larmes couleront. L'effet escompté repose sur l'interprète, et il convient de souligner que cet air qui valut des succès à tant d'interprètes a été composé par un interprète très expérimenté. Le ton majeur apparaît comme un degré supérieur de la tristesse, où la plainte est si intense qu'elle s'emplit de lumière et en devient voluptueuse. Elle s'absorbe suavement en sa propre beauté et s'y complaît. L'air chante le bonheur idyllique dont le couple jouira dans l'Elysée, au pays des morts. Ce bonheur, selon les paroles de l'air, sera entouré d'échos, et c'est là ce que la voix du chanteur sur la scène, au moment de la cadence, fait entendre aux auditeurs. Le parcours de la voix part d'un la médian de la clé de sol et va au la de l'octave supérieure, pour redescendre par degrés conjoints au si inférieur. La note supérieure est tenue pendant deux mesures entières sur la deuxième syllabe de *risuonera* (l'écho des doux instants d'amour dans le séjour des morts « résonnera » autour de nous). Cette cadence était probablement ornée. La partition dont je dispose n'en dit rien. Plus loin, la phrase deux fois répétée *avra contento il cor* (« le cœur aura son contentement ») aboutit sur le mot *cor* à une blanche qui sollicite l'ornement. On imagine aisément comment des vocalises en ces divers moments ont pu donner l'impression d'un souffle caressant autour de l'image anticipée du couple uni dans les bosquets d'un outre-monde. Nous avons, dans cette musique napolitaine dont le langage expressif n'a pas tardé à être surpassé au dix-neuvième siècle, l'un des beaux exemples de la séduction exercée par une « voix qui va mourir »¹⁸. Voix qui aspire à la mort pour réparer une perte, en consommant cette perte. Voix elle-même soumise à un irrésistible enchantement : la beauté de la morte vivante, Juliette si belle dans son sommeil. L'ironie tragique fait que Juliette sort du sommeil au moment où Roméo sait que le poison va faire son œuvre. (C'est l'un des moments de l'histoire où les adaptateurs ont rivalisé d'infidélité).

Je rouvre, dans la *Vie de Rossini*, les chapitres consacrés à la voix et à la « révolution opérée dans le chant par Rossini » (chapitres XXVII à XXXIV). Stendhal cite les sopranistes Crescentini (1762-1846) et G. B. Velluti (1780-1861) comme les exemples d'un art suprême de l'ornement et de la fioriture exécutés d'inspiration. Et il reproche à Rossini d'avoir

18 L'expression est de Michel Schneider, qui en fait le titre du beau chapitre conclusif de *Prima Donna, Opéra et inconscient* (Paris : Odile Jacob, 2001), pp. 283-300. Il y relève toute l'importance du sentiment de la perte dans la donnée d'un grand nombre d'opéras.

voulu mettre fin à ces libertés prises par les exécutants : il leur a imposé de chanter la note écrite sans y ajouter de vocalises et de « parure du chant » de leur cru. C'était là sa révolution. Pourtant toute une partie du public désapprouve cette soumission du chanteur au compositeur. Stendhal s'y joint : « La révolution rossinienne a tué l'originalité des chanteurs »¹⁹. L'argument de Stendhal repose sur le caractère individuel et momentané des fines variations expressives, dont le modèle lui est donné par ceux qui ont excellé dans l'air *Ombra adorata* :

Crescentini donnait à sa voix et à ses inflexions une teinte vague et générale de *contentement* dans l'air *ombra adorata, aspetta* ; il lui semblait *au moment où il chantait* que tel devait être le sentiment d'un amant passionné qui va rejoindre ce qu'il aime. Velluti, qui comprend la situation d'une manière différente, y met de la mélancolie et une réflexion triste sur le sort commun des deux amants [...]²⁰

Le « contentement » exprimé par le chanteur et relevé par Stendhal correspondait évidemment au vers plusieurs fois répété à la fin de l'air : *Avrà contento il cor*. Crescentini pensait aux paroles ! Le texte de Stendhal poursuit :

Jamais un maestro quelque habile que vous veuillez le supposer, n'arrivera à noter exactement l'*infiniment petit* qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infiniment petit qui change d'ailleurs suivant l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé. Un jour il est disposé à exécuter des ornements remplis de mollesse et de *morbidezza* ; un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d'énergie qui lui viennent en entrant en scène. Pour atteindre à la perfection du chant, il faut qu'il cède aux inspirations du moment²¹.

Stendhal exige l'enthousiasme du chanteur, pour pouvoir y accorder le sien. L'exemple de Crescentini, si longuement cité, aide à reconnaître les grands chanteurs. Ces considérations sur la voix sont les préliminaires des pages où Stendhal dira l'immense admiration qu'il éprouve pour l'art de Giuditta Pasta. Le long chapitre XXXV de la *Vie de Rossini* est un fervent « portrait musical » de la cantatrice²². Stendhal admire chez elle la passion,

19 *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 147.

20 *Ibid.*, p. 148.

21 *Ibid.*, pp. 148-149.

22 Il reparlera d'elle dans les mêmes termes dans la septième partie des *Souvenirs d'égotisme* : c'est la seule femme en qui « le tragique [...] était pur, parfait sans mélange [...] Mme Pasta [...] jouait *Tancrède, Othello, Roméo et Juliette* ... d'une façon qui, non seulement, n'a jamais été égalée, mais qui n'avait certainement jamais été prévue par les compositeurs de ces opéras », in *Souvenirs d'égotisme* (Paris : Le Divan, 1927), pp. 130 et 126. Stendhal dit aussi qu'avec ses plus proches amis, « la manière dont elle avait joué Roméo à la dernière représentation » fut « un éternel sujet de discussion » (*ibid.*, p. 131). Voir

la manière souveraine dont elle « unit la voix de tête à la voix de poitrine », la façon dont elle varie ses expressions selon la « situation de l'âme ». Elle est trop jeune pour avoir pu entendre Crescentini, mais Stendhal voit en lui (à côté de trois autres) le maître dont elle aurait pu être l'élève²³. Or il est une œuvre où elle donne sa pleine mesure, et c'est l'opéra de Zingarelli, et l'acte où figure l'air fameux : « Parmi tous les opéras dans lesquels M^{me} Pasta a eu des rôles depuis qu'elle est à Paris, je ne vois que les seconds et troisième actes de *Roméo* qui conviennent à peu près bien aux conditions de sa voix ». Stendhal considère les grands airs de *Roméo* comme l'« épreuve décisive pour le talent d'une cantatrice »²⁴.

Il est très significatif que, dans la *Vie de Rossini*, le seul commentaire de l'air *Ombra adorata* par Stendhal soit proposé à travers une caractérisation du style de ses interprètes. Il est très révélateur aussi que la manière de chanter de M^{me} Pasta soit considérée comme une « création » :

J'appelle *créations* de cette grande cantatrice certains moyens d'expression auxquels il est vraisemblable que le maestro qui écrivit les notes de ses rôles n'avait jamais songé.

Je citerai pour premier exemple l'accent posé sur ce vers,

Avro contento il cor,

dans l'air *ombra adorata aspetta* de *Roméo* et le mouvement rapide imprimé à la cantilène. C'est aussi une belle création que l'inflexion donnée aux vers précédents qui appartiennent à la même scène :

Io ti sento, mi chiami

A seguirti fra l'ombre, etc.

Tous les dilettanti de Louvois se rappellent la soirée où M^{me} Pasta employa, pour la première fois, ces nouveaux artifices de chant, et le saisissement, bien plus flatteur que des applaudissements, qu'ils excitèrent dans le public.

Pour ce qui concerne le chant lui-même, Stendhal en délègue le commentaire à un Napolitain exilé, pour qui cette musique avive le souvenir d'un paysage perdu. L'intention de ce commentaire est de traduire l'effet des « deux voix » de la cantatrice, qui trouvent si bien à s'employer dans l'air de *Roméo*. Les deux mots qu'il va mentionner (*ultimo pianto*) sont ceux qui précèdent immédiatement le début de l'air en rondo (*ombra adorata*). Il vaut donc la peine de poursuivre la citation :

Philippe Berthier, « Stendhal et le voix de Giuditta », in *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste* (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1992) et « Milan à Paris : l'opéra imaginaire », dans *Espaces stendhaliens* (Paris : PUF, 1998), pp. 113-130.

23 Stendhal, *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 192.

24 *Ibid.*, p. 173. Stendhal fait paraître sa *Vie de Rossini* (automne 1823) bien avant que Vaccai et Bellini (lui-même élève de Zingarelli) ne reprennent le sujet de *Roméo* et Juliette.

Ce même soir, au moment où madame Pasta employait avec le plus de bonheur l'artifice de l'opposition de ses deux voix, un aimable Napolitain, connu par son goût de la musique et ses succès me dit, avec un feu que je donnerais tout au monde pour reproduire ici : « Ces changements de sons dans cette voix sublime me rappellent une sensation de bonheur tendre que j'ai trouvée quelquefois durant les nuits si pures de notre malheureuse patrie, lorsque des étoiles scintillantes se détachent si bien sur un ciel d'un bleu foncé ; c'était lorsque la lune éclaire ce paysage enchanteur que l'on aperçoit de cette rive de Mergellina que je ne verrai plus. L'île de Capri se détachait dans le lointain au milieu des flots d'argent d'une mer mollement agitée par la brise rafraîchissante de minuit. Insensiblement une nuée légère vient voiler l'astre des nuits, et sa lumière semble, durant quelques instants, plus suave et plus tendre ; l'aspect de la nature en est plus touchant, l'âme est attentive. Bientôt l'astre se montre de nouveau plus pur et plus brillant que jamais, inondant nos rivages de sa lumière vive et pure ; et le paysage reparait aussi dans tout l'éclat de sa vive beauté. Eh bien ! la voix de madame Pasta, dans ces changements de registres, me donne la sensation de cette lumière plus touchante et plus tendre qui se voile un instant pour reparaitre bientôt mille fois plus brillante ».

« Au coucher du soleil, lorsqu'il disparaît derrière le Pausilippe, notre cœur semble se laisser aller naturellement à une douce mélancolie ; je ne sais quoi de sérieux s'empare de nous ; notre âme semble se mettre en harmonie avec le soir et sa tranquille tristesse. Ce sentiment, je viens de l'éprouver, mais avec un mouvement plus rapide, quand M^{me} Pasta a dit :

Ultimo pianto !

C'est aussi le sentiment qui s'empare de moi, mais d'une manière plus durable, aux premières journées froides de septembre, suivies d'une brume légère sur les arbres qui annonce l'approche de l'hiver et la mort des beautés de la nature ».

Les variations de la lumière, entre pleine clarté et légère brume, sont une traduction visuelle des deux voix. Et le commentaire attribué à l'auditeur est en même temps une réminiscence d'un lieu de beauté – la baie de Naples – où se résume pour le personnage cité par Stendhal l'image de la patrie perdue. La musique de Crescentini, et la voix de M^{me} Pasta ont été goûtées avec émotion. Mais le Napolitain derrière lequel s'abrite Stendhal, tout en sympathisant avec la plainte de Roméo qui souhaite mourir, ne fixe pas son intérêt sur le dénouement tragique de l'histoire légendaire. La pensée de cet auditeur ému s'est reportée sur des images du passé qui appartiennent à sa vie personnelle. La « douleur regrettante », que Stendhal associe étroitement au plaisir musical, est en l'occurrence la nostalgie d'un lieu que l'exilé s'attend à ne plus revoir, et elle s'apparente aussitôt à des images du soir et de l'automne. Une passion patriotique se confond avec un attendrissement devant un spectacle naturel. En généralisant, et en faisant appel à la même image, Stendhal y verra « la tâche des beaux-arts ». Ils sont « faits pour consoler. C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses des jours d'automne de la vie, c'est quand on voit la méfiance s'élever comme un fantôme funeste

derrière chaque haie de la campagne, qu'il est bon d'avoir recours à la musique »²⁵. Mais ici, c'est à partir du plaisir éveillé par la voix de M^{me} Pasta que s'élèvent ces sentiments et ces images si éloignés de ce que dit littéralement l'air de Roméo. Un détournement égocentrique s'est opéré. Et pourtant un motif appartient à la fois à l'air de Roméo et au commentaire stendhalien : celui de la perte d'un objet d'amour, et celui de l'attrait obsédant exercé par ce qui a été perdu. Dans le libretto de Foppa, Roméo répond à l'appel d'une morte : « *mi chiami a seguirti fra l'ombra*, tu m'appelles à te suivre parmi les ombres ». Mais ce que découvre cet auditeur-là dans les deux voix de madame Pasta, dans leurs « ornements », c'est le paysage de la patrie dont il est désormais séparé. C'est un autre deuil. L'on perçoit, entre la fiction dramatique et la rêverie intime, une série de relais métaphoriques. De l'« ombre adorée » qu'interpelle Roméo aux « sons voilés et en quelque sorte suffoqués » dont la cantatrice a le secret, puis à « la nuée légère qui vient voiler l'astre des nuits », un seul thème est repris et modulé. Venue de loin, la musique d'opéra mène loin. Grâce au poète et au compositeur, elle exprime, elle invente la passion d'un héros de théâtre ; grâce aux chanteurs elle provoque un moment de bonheur qui finit par ouvrir l'espace intérieur que l'auditeur colore et peuple de ses propres émotions et de ses souvenirs. Il jouit alors de son âme, selon une expression fréquemment reprise par Stendhal. A ce point, il lui arrive de se demander s'il aime la musique pour elle-même, ou pour le passé personnel dont elle est le signe et dont elle ouvre les perspectives. Dans la page que nous venons de lire, la douleur s'atténue en « douce mélancolie » selon les clichés accueillants de la fin du jour et de la fin de la belle saison. L'écoute de la musique ne fait qu'activer l'écoute de soi-même. Une dernière question se pose alors : le Napolitain exilé dont Stendhal rapporte le long propos (qui est peut-être le chevalier de Michevaux auquel les *Souvenirs d'égotisme* assignent le rôle de « l'ami préféré » de M^{me} Pasta), ne devient-il pas un personnage de fiction, un héros que Stendhal imaginerait. La rêverie de l'écrivain-improvisateur, au bout de tant de métamorphoses et d'échos, après la « création » offerte par l'invention vocale de la cantatrice, ne s'engage-t-elle pas dans l'invention romanesque ? Les réminiscences personnelles, les bonheurs imaginaires que berce la musique ne demandent qu'à devenir autonomes. Stendhal pratique ce détournement de la musique en toute bonne conscience.

Un « charme », un pouvoir magique, une séduction se sont exercés du fond des horizons de mémoire et d'imagination que Stendhal ne cesse

25 *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 152. Voir à ce sujet Michel Crouzet, *La poétique de Stendhal* (Paris : Flammarion, 1983), pp. 209-218.

d'évoquer, sans toujours les avouer. Leur plus haut pouvoir s'est manifesté dans la suite des moments sensibles nés du chant. Le ciel, l'Elysée d'*Ombra adorata*, se déploient à mesure qu'une vocalise inattendue en dessine les perspectives. Il y a un paradis pour l'auditeur dans un simple « agrément » parfaitement chanté, mais il y faut le génie et l'inspiration du chanteur. Qu'ils viennent à manquer, l'enchantement cesse et la chute est rude : « Un agrément, je ne dirai pas mal exécuté, mais exécuté mollement, sans *brio*, détruit le charme en un clin d'œil. Vous étiez au ciel, vous retombez dans une loge d'opéra, et quelquefois dans une classe de chant »²⁶.

A la fin du livre sur Rossini, où sous l'improvisation courent quelques fils brillants, *ombra adorata* reparaît. La composition de Crescentini sert d'exemple pour la curieuse théorie socio-historique selon laquelle le chant d'amour, en Italie, serait né du chant d'église (chapitre XLV). La rigueur du gouvernement ecclésiastique a suscité la solitude. Les passions, dans la solitude, ont dû se reporter sur l'amour, et la musique est le grand moyen d'exprimer l'amour. D'où la singulière idée qui vient à Stendhal de proposer le « miserere du Vatican », œuvre fameuse d'Allegri²⁷, comme l'antécédent d'un duetto du premier acte du *Matrimonio segreto*, et de « l'air sublime de Romeo : *ombra adorata, aspetta* »²⁸. Le beau chant d'église a produit le beau chant d'opéra²⁹. La pente est donnée par l'adjectif « angélique », devenu courant, que Stendhal emploie à propos des voix qu'il aime. Quels qu'aient été depuis longtemps les doubles emplois – sacrés et profanes – des mêmes mélodies, le système explicatif de Stendhal est des plus contestables. Mais il est à sa manière un discret symptôme du retour du vocabulaire religieux qui a commencé à se manifester à partir de 1750 dans les diverses philosophies de l'art musical, des plus banales aux plus élaborées.

26 Voir les excellentes pages que consacre à ce sujet Massimo Colesanti, dans *Stendhal. Le regole del gioco*, pp. 53-171.

27 Stendhal affirme que l'œuvre fut composée « vers l'an 1400 » ! Gregorio Allegri, en réalité, vécut de 1582 à 1652. Son *Miserere* pour deux chœurs à 9 voix fut célèbre. Le Vatican voulut s'en garder l'exclusivité. Le jeune Mozart le transcrivit de mémoire en 1770. Dans *Corinne*, c'est pour écouter le *Miserere* que l'héroïne et Lord Nelvil vont à la Chapelle Sixtine le Vendredi saint. Ils sont séparés par une grille : « Il lui semblait que c'était dans un tel moment d'exaltation qu'on aimerait à mourir » (*Corinne*, Livre X, IV).

28 Stendhal, *Vie de Rossini*, vol. ii, p. 288.

29 *Ibid.*, p. 113.