« *Fate silenzio, per carità !* » : le comique de prétérition dans l'*opera buffa* rossinien

Fabriquer du plein avec du vide

Tom Mébarki

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4578>

DOI : 10.4000/lcc.4578

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Tom Mébarki, « « *Fate silenzio, per carità !* » : le comique de prétérition dans l'*opera buffa* rossinien », *Les chantiers de la création* [En ligne], 13 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 14 juillet 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/4578> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.4578>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2021.

Tous droits réservés

« Fate silenzio, per carità ! » : le comique de prétérition dans l'opera buffa rossinien

Fabriquer du plein avec du vide

Tom Mébarki

NOTE DE L'AUTEUR

Dans le cadre de l'article L122-5 du Code de la propriété intellectuelle, les fragments proposés en version audible dans cet article répondent à l'exception suivante :

« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire [...] sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source [...] les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées », disponible à l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do> ?

cidTexte =LEGITEXT000006069414&idArticle =LEGIARTI000033219336&dateTexte =20180219

[consulté le 13 Octobre 2020].

« HAMM. — On n'est pas en train de... de... signifier
quelque chose ?

CLOV. — Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah,
elle est bonne ! »

Beckett, *Fin de partie*, 49

- 1 Il s'agit tout d'abord d'évacuer un important malentendu. Bien qu'il soit question, dans ces pages, d'évoquer la notion du *vide* et de l'interroger au prisme du domaine musical, nous nous refusons d'emblée à traiter du *silence*. La corrélation entre *vide* et *silence* paraît certes séduisante *a priori*, mais, en matière de musique, elle nous semble peu opérante. L'objet du silence musical n'a jamais été le *vide*, et c'est d'ailleurs précisément ce qu'a souhaité démontrer John Cage avec son célèbre 4'33", composé en

1952. Silencieuse en théorie, l'œuvre est, dans la pratique, bien loin d'être vide. Elle est même pleine de ce qui s'y passe : le son de l'air ambiant ou le bruit des musiciens et de leur public, de sorte que n'importe quelle perturbation acoustique puisse remplir le silence inhérent à la pièce. Ainsi, le silence cagien n'implique en aucun cas le vide, bien au contraire – on n'a jamais l'occasion d'en entendre autant lors d'un concert qu'à l'écoute de cette pièce. Cette distinction entre vide et silence étant posée, il reste à savoir dans quelles mesures elle peut être fertile dans un répertoire musical plus large qu'une œuvre d'exception. L'*opera buffa* de Gioachino Rossini (1782-1868) nous offre en cela l'occasion de creuser ce dualisme, même si cet exemple paraît à première vue contre-intuitif, le compositeur italien faisant probablement partie des musiciens les plus bruyants de l'histoire de la musique¹. Pourtant, le vide fait partie intégrante de son processus de création. À l'instar de l'œuvre cagienne, la musique rossinienne permet donc d'émettre l'hypothèse selon laquelle le vide peut prendre essence à travers un antagoniste bien particulier : le plein.

- 2 La relation *vide/plein* se manifeste dans l'écriture de Rossini par l'emploi d'un comique spécifique : le comique de prétérition. Ce dernier se révèle au sein de pans entiers de livrets d'opéras du compositeur, dans lesquels les personnages mis en musique paraissent être animés par la note d'intention suivante : « Chanter pour ne rien dire ». Mais, chanter pour ne rien dire, ce n'est pas chanter pour ne rien faire ; et ce que font précisément les personnages rossiniens équivaut à chanter à quel point ils ne disent rien ; ou plutôt, chanter à quel point le texte qu'ils chantent n'est pas un texte fait pour être chanté. Avec ce comique de prétérition, Rossini semble donc proposer l'ingrédient idéal pour questionner le rapport qu'entretiennent le vide et le plein en musique, montrant à quel point cet apparent dualisme est, au contraire, dialogique. Si nous étudierons dans un premier temps comment Rossini fabrique du plein avec du vide, nous démontrerons en deuxième lieu que le corolaire fait tout autant partie de l'écriture rossinienne : fabriquer du vide avec du plein. Enfin, la mise en exergue de l'esthétique rossinienne du vide nous autorisera à quitter le champ strictement musical et historique de Rossini, en reliant son théâtre à un théâtre postérieur au XIX^e siècle : l'anti-théâtre. C'est à la lumière de ce que Pierre Bayard nomme *le plagiat par anticipation*² que nous proposerons alors une lecture transhistorique du théâtre musical rossinien.

« Zitti zitti, piano piano » : du silence au faire silence

- 3 La prétérition rossinienne peut être résumée en une seule phrase : « *Fate silenzio, per carità*³ ». Cette expression théâtrale, extraite du *finale primo d'Il barbiere di Siviglia* (1816), n'acquiert son statut de prétérition qu'en regard de la musique sur laquelle elle est composée :

FIG. 1 – Finale primo n° 9 « Ehi di casa... buona gente »

4 G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* (mes. 286-299)

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

- 6 Si l'ensemble des personnages est ici en train d'invoquer le silence, chacune de leur occurrence retarde inévitablement le moment où le silence pourra effectivement se faire entendre. Les protagonistes demandent ainsi quelque chose qu'ils ne se résolvent pas eux-mêmes à faire, et, par conséquent, chantent quelque chose qui correspond à la négation même de ce qu'ils font. Le spectateur reçoit ainsi l'information verbale du *faire silence*, tandis que les informations sonores font bruyance⁴. Tout est donc fait pour faire du bruit, et c'est, non seulement dans ce bruit, mais surtout par ce bruit, qu'est demandé le silence. En cela, la partition de Rossini ne s'axe pas tant sur le silence que sur le *faire silence* : cette perspective de vide sur le plein, que le compositeur transforme, par sa mise en musique, en un trop plein prêchant le vide.
- 7 *Le Barbier de Séville* regorge de situations comme celle que nous venons d'évoquer, au point même que les premières paroles prononcées dans l'*Introduzione* de la pièce ne disent rien de moins que « *Piano, pianissimo, senza parlar*⁵ ». Ce texte est ainsi prononcé alors même que le personnage prend la parole, et que la musique ne fera aller que *crescendo* à mesure que les autres personnages reprennent l'expression dans la suite du numéro. Enfin, et de manière totalement contre-intuitive, la formule la plus prononcée dans cette introduction, glissant des solistes au chœur, est « *senza parlar* » :

FIG. 2 – Introduzione n° 1 « Piano, pianissimo, senza parlar »

G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* (mes. 77-94)

Conte
Fa - te si - len - zio; pia - no, pia - nis - si - mo, sen - za par - lar, sen - za par - lar. Pia - no, sen - za par - lar, sen - za par - lar, ve - ni - te

Fiorello
sen - za par - lar, sen - za par - lar, ve - ni - te

CORO
pia - no, pia - nis - si - mo, sen - za par - lar, pia - no, pia - nis - si - mo, sen - za par - lar, pia - no, pia - nis - si - mo, sen - za par - lar, pia - no, sen - za par - lar.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

- 9 En miroir de cette prétérition musicale introduisant le propos de l'opéra, c'est une prétérition dramatique qui débute le dernier arc de l'œuvre, lors du trio « *Zitti zitti, piano piano*⁶ ». Mais cette dernière ne peut se comprendre qu'en regard du texte intégral du numéro :

<i>Zitti zitti, piano piano, non facciamo confusione ; per la scala del balcone presto andiamo via di qua.</i>	Chut chut, doucement doucement, et sans confusion ; par l'échelle du balcon, vite, disparaissions.
--	---

- 10 Ce que cette transcription ne montre pas, c'est le nombre de fois où ces phrases sont répétées⁷ avant que les personnages ne se décident enfin à sortir de scène ; de *presto*, ils n'ont alors que le *tempo* de la musique sur laquelle ils chantent leur texte, puisqu'ils ne font que prendre leur temps. La prétérition est alors exposée au bénéfice de l'effet comique. Un effet que les critiques de l'époque de Rossini ont par ailleurs souvent pris au premier degré, tandis que la musique rossinienne gagne à être y être entendue au second : « Dans une situation où, dans le but de n'être pas découverts, les personnages disent "Zitti Zitti, piano piano", notre compositeur explose avec une musique faite pour être écoutée à des milliers de kilomètres » (*Corriere delle dame* 19/10/1816). À la suite de ce numéro gratuit de redites et piétinements, les protagonistes d'*Il barbiere di Siviglia* échouent finalement à s'enfuir de l'espace scénique. Ils deviennent ainsi victimes d'une autre prétérition : ils sont découverts alors même qu'ils se conseillaient mutuellement d'être discrets, et, se conseillant d'être discrets, ne faisaient que plus de bruit en répétant ce conseil *crescendo* :

FIG. 3 – Trio n° 16 « *Ah ! Qual calpo* »

G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* (mes. 63-105)

The musical score is for a scene from Rossini's *La Cenerentola*. It features three vocal parts: Rosina (soprano), Conte (tenor), and Figaro (bass). The lyrics are in Italian, and the music is characterized by Rossini's signature style, with rapid passages and dynamic contrasts. The score includes markings for *Fortissimo* and *subito*.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

11

- 12 À présent qu'une description du comique de préterition rossinien a pu être esquissée, il s'agit de comprendre dans quelle mesure ce dernier peut avoir affaire avec la question du vide. Contrairement au silence, le *faire silence* est une perspective de vide sur le plein, car il est accompagné de la volonté de vider progressivement ce qui apparaît comme un trop plein. Tous les éléments relatifs à ce *faire silence*, en l'occurrence les injonctions telles que *silenzio*, *zitti* ou *pianissimo*, se rapportent donc à des passerelles vers le vide. Or, Rossini, utilisant ces passerelles, ne fait que renforcer le plein de la situation dramatique. Un plein acoustique, qui se répercute également dans un plein graphique : la partition va, au lieu de se vider de ses signes musicaux, se noircir toujours davantage en notation. Le terme *zitto*, portant en lui le *faire silence*, prend en définitive une valeur hautement sonore, puisqu'il devient le matériau fondamental du développement de l'écriture rossinienne dans une situation donnée. Si le *faire silence* correspond au socle de l'architecture musicale, ce n'est que pour mieux le contredire sur le plan dramatique.

- 13 Tous les exemples que nous avons convoqués restent néanmoins assez anecdotiques s'ils sont mesurés à une autre situation que Rossini développe dans *La Cenerentola* (1817). Si, dans le *quatuor* « *Zitto, zitto, piano, piano*⁸ » extrait du *finale primo* de la pièce, l'on retrouve une fois encore les mêmes injonctions, elles vont cette fois-ci dépasser leur simple condition de *faire silence*. De motif conducteur du vide, elles se métamorphosent en effet progressivement en générateur de plein. Le numéro débute comme à l'accoutumée, lorsque le premier personnage (Don Ramiro) répète inlassablement ces injonctions, en précisant, bien entendu, de « ne pas faire de bruit ou de vacarme⁹ ». La

mise en musique du personnage va encore une fois contredire sa mise en texte, de manière à ce qu'il soit de plus en plus sonore à force de répéter qu'il ne l'est pas :

FIG. 4 – Finale primo n° 7 « Zitto, zitto, piano, piano »

G. Rossini, *La Cenerentola* (mes. 350-380)

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

14

- 15 Jusque-là, la situation de *La Cenerentola* est similaire à celles que nous avons décrites dans *Le Barbier de Séville*. La nouveauté va alors résider dans la reprise de la mélodie (sur laquelle Don Ramiro chante ses injonctions *zitto et piano*) par un autre personnage : Dandini. Ce dernier reprend trait pour trait l'architecture musicale de son aîné, à la différence que les paroles changent : l'expression « *Zitto, Zitto, piano, piano* » devient alors « *Sotto voce, a mezzo tuono*¹⁰ » :

FIG. 5 – Finale primo n° 7 « Zitto, zitto, piano, piano »

G. Rossini, *La Cenerentola* (mes. 385-415)

Dandini

Sot-to vo-ce a mez-zo tuo-no: in e - ste - ma - con - fi - den-za, sot-to vo-ce a mez-zo tuo-no: in e -

Violini I

[pp]

stre - ma - con - fi - den-za: so-no un mi - sto - d'in - so - len - za, di ca - pric - cio, e va - ni - tà. Sot-to vo-ce, sot-to vo-ce: in e - ste - ma - con - fi - den-za, in e - ste - ma - con - fi - den-za: so-no un mi - sto - d'in - so -

vo - ce, sot-to vo-ce sot-to vo - ce: in e - ste - ma - con - fi - den-za, in e - ste - ma - con - fi - den-za: so-no un mi - sto - d'in - so -

len - za, di ca - pric - cio, e va - ni - tà. Sot-to vo-ce, sot-to vo-ce: so-no un mi - sto - d'in - so - len - za, di ca - pric - cio, e va - ni - tà, di ca - pric - cio, di ca -

pric - cio, di ca - pric - cio, e va - ni - tà, di ca - pric - cio, di ca - pric - cio, di ca - pric - cio, e va - ni - tà, di ca - pric - cio, di ca - pric - cio, di ca - pric - cio, e va - ni - tà.

cresc. f sf

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

16

- 17 D'un *faire silence*, nous passons ici à un *faire moins de bruit* ; d'une perspective sur le vide, l'on tend alors à une perspective vers le plein. En plus des injonctions verbales qui tolèrent à présent un silence relatif, les signes musicaux se multiplient, et la variation de Dandini sur Don Ramiro se joue ainsi par addition. Le vide se vide à mesure que le plein se remplit. Ce processus est d'ailleurs confirmé dans la suite du numéro, où le duo passe au quatuor, avec l'arrivée de deux autres personnages : Clorinda et Tisbe. De la même manière que Dandini reprenait la mélodie et la structure musicale initiée par Don Ramiro, Clorinda et Tisbe opèrent une nouvelle variation. Or, il n'est à présent plus question dans les paroles d'un *faire silence* ou d'un *faire moins de bruit*. L'heure n'est plus à se taire, mais au contraire à forcer la parole et la conversation, puisque les deux nouveaux personnages apostrophent les deux anciens : « *Principino, dove siete ? dove state ?*¹¹ » :

FIG. 6 – Finale primo n° 7 « Zitto, zitto, piano, piano »

G. Rossini, *La Cenerentola* (mes. 512-519)

Clorinda (di dentro)
Prin - ci pi - no do - ve sta - te?

Tisbe
sul ponticello

Violoni I
[pp]

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

18

- 19 Du vide, il ne reste donc plus que la trace sonore des précédentes injonctions, remplacées par un texte qui ne convoque cette fois aucunement le silence – bien au contraire, puisqu’il est posé sous forme interrogative, et implique ainsi une attente de réponse. La mélodie sur laquelle reposait, au début du numéro, le *faire silence*, est ainsi réutilisée à la manière d’un palimpseste, et au profit d’une partition qui se remplit de substance dramatique. Les personnages cessent de nier ce qu’ils sont en train de faire, et le revendiquent franchement, l’action pouvant ainsi avancer. C’est *in fine* un numéro musical tout entier qui a surgi de sa propre négation. Un numéro qui, d’une simple prétérition, est devenu une véritable hyperbole, Rossini noircissant toujours plus sa partition en la rendant sonore à l’excès :

FIG. 7 – Finale primo n° 7 « Zitto, zitto, piano, piano »

G. Rossini, La Cenerentola

[illegible]

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

20

21 Ce dernier exemple nous autorise une question subsidiaire : le remplissage effectué par la mise en musique rossinienne garantit-il véritablement une écriture du plein, ou trahit-il à l'inverse le déploiement d'une écriture du vide ? N'est-ce pas, en cela, dans la surenchère constante des moyens sonores développés par Rossini que se constituerait une véritable esthétique du vide ? Si, en effet, nous avons observé que la répétition des expressions telles que *senza parlare* ou *senza strepito e rumore* étaient, pour le compositeur, un moyen de vider progressivement l'action de ses constituants dramatiques, il pourrait tout à fait en être de même pour l'ensemble des répétitions rossiniennes, sans prêter d'attention aux termes qui en font l'objet. À cet égard, les formules concluant le quatuor de *La Cenerentola*, à savoir « *Mi fa male, Solamente a immaginar*¹² » et « *La scenetta è originale : veramente da contar*¹³ », sont, par le nombre excessif de leurs répétitions, toutes aussi vides dans la forme que ne l'était le fond des injonctions telles que *zitto* ou *silenzio*. Dès lors, cette écriture musicale du vide pourrait caractériser l'ensemble du style rossinien, au-delà du seul *faire silence*.

« *Felicità, felicità felicità* » : fabriquer du vide avec du plein

22 À l'échelle de la production rossinienne, la mise en musique de ces *faire silence*, bien que récurrente, n'est pas si fréquente. Nous pourrions alors penser que l'esthétique que nous avons jusqu'alors défendue est accessoire au sein du style rossinien dans son ensemble. C'est que ce style défend peut-être autre chose qu'une simple écriture du vide, à savoir une écriture du vide par le plein. La véritable spécialité de Rossini

consiste en effet à rendre une situation *in-signifiante*. Cette attitude est surtout visible dans les seconds actes des *opere buffe* rossiniens, qui ne consistent qu'à retarder la fin de l'œuvre. L'essentiel du propos étant en effet exposé à l'acte I, l'acte II ne constitue qu'une suite de situations aléatoires où le texte dramatique devient un pur prétexte musical. Il n'y a plus d'histoire à raconter, et elle tarde à se résoudre. C'est dans ce contexte qu'interviennent des numéros musicaux où le texte n'a aucun autre intérêt que d'être entendu pour sa valeur acoustique, comme un matériau sonore avec lequel le compositeur va jouer. Cette attitude dans la composition rossinienne est parfaitement résumée par le musicologue Gianni Ruffin :

[...] c'est l'allégresse du son au détriment du drame, la revanche de l'asémantisme musicale, sur la signification textuelle, et par extension de l'irrationnel sur le rationnel. Dans ces moments, Rossini s'abandonne au plaisir ludique de la composition : il joue avec les sons, et ne s'embarrasse pas de l'action et du texte qui les accompagnent¹⁴.(19)

- 23 Pour illustrer cette attitude, nous pouvons prendre acte de la situation exposée dans *L'italiana in Algeri* (1813) :

FIG. 8 – Trio n° 14 « Pappataci ! Che mai sento ! »

G. Rossini, *L'italiana in Algeri* (mes. 101-131)

The musical score for the Trio n° 14 'Pappataci ! Che mai sento !' from *L'italiana in Algeri* by Rossini. The score is for three voices: Lindoro (soprano), Taddéo (alto), and Mustafa (bass). It features a complex, repetitive melodic line with many trills and ornaments, characteristic of the 'Pappataci' style. The lyrics are in Italian and include phrases like 'Pappataci! Che mai sento!', 'Ber, dor mir e poi man giar', and 'Bel-la vi-ta! bel pia-ce-re! io di più non so bra-mar, non so bra-mar, non so bra-mar'.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

- 25 Cette séquence, extraite du trio « *Pappataci ! Che mai sento !*¹⁵ » (Acte II) n'est pas caractérisée par son intensité dramatique. Au-delà de la répétition, c'est le contenu même de ce qui est répété qui défie toute signifiante. D'une part, il n'est question dans ce numéro que de « boire, dormir et manger¹⁶ », mais également de « dormir, manger et

boire », de « manger, boire et dormir », de « dormir, boire et manger », de « manger, dormir et boire », et enfin – selon les répétitions –, de « boire, manger et dormir ». C'est donc un propos bien vide que sert Rossini à ses personnages, d'autant qu'il est accompagné d'un ultime terme, peut-être le plus vide et in-sensé de tous : *pappataci*. Ce terme, que l'on pourrait traduire par « mange et tais-toi¹⁷ » convoque encore une fois le silence. La prétérition se joint ainsi à la répétition, tandis que l'ensemble des mots prononcés le sont dans la gratuité la plus totale.

- 26 De toute cette séquence où nous sont données à entendre des formes sonores à la signification vacante, la section conclusive en est probablement le paroxysme. Les ultimes répétitions du texte sont en effet agencées dans une formule cadentielle bien particulière, qui anesthésie encore davantage leur portée sémantique : véritable signature de Rossini, cette cadence correspond au passage obligatoire de presque toutes les conclusions de numéros rossiniens, de l'*aria* jusqu'au septuor, en passant par les chœurs. Elle est en outre appliquée autant dans ses musiques vocales (indépendamment des registres *seria* et *buffa*) que dans ses musiques instrumentales (*sinfonia*, *sonate*, *quatuor*). Déjà vides de forme, chaque terme positionné sur cette cadence devient alors vide de sens – non plus in-signifiantes, mais véritablement a-signifiantes. Privés de sens au moyen de cette formule stéréotypée¹⁸ revenant à chaque fois dans des configurations toujours plus exagérées et jusqu'à n'en plus finir de se terminer, les mots condamnés à ces cadences s'apparentent ainsi à des vaisseaux sans substance, à des *jingles* bien impersonnels de virtuosité gratuite¹⁹. Dans le cas de *L'italiana in Algeri*, il est possible de dénombrer dans l'opéra trente-huit occurrences de cette phase cadentielle, dont voici certains exemples :

FIG. 9 – Occurrences de formules cadentielles

G. Rossini, *L'italiana in Algeri*

Cavatina n°2 (I, 3), « *Languir per una bella* » (mes. 134-139)

Lindoro

...mar, - si - ser - ha - ti a - mar, si ser - ha - ti a - mar, si ser - ha - ti a - mar, si ser - ha - ti a - mar.

Duetto n°3 (I, 3), « *Se inclinassi a prender moglie* » (mes. 121-126)

Lindoro

...va, mar - tal - lan - do il cor mi va, mar - tal - lan - do il cor mi va, il cor mi va, il cor mi va, il cor mi va.

Musafà

...th, cre - di a me, si più - cre - di, cre - di a me, si più - cre - di, si più - cre - di, si più - cre - di.

Coro e Cavatina n°4 (I, 4), « *Quanta roba! Quanti schiavi!* » (mes. 133-138)

Isabella

...th, da vo - ga fan - na - to - li - ci - th, fe - li - ci - th, fe - li - ci - th, fe - li - ci - th.

Finale primo n°7 (I, 13), « *Viva, viva il flagel delle donne* » (mes. 602-607)

Elvira

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Zaima

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Isabella

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Lindoro

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Haly

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Talio

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Musafà

...na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar, a na - fra - gar.

Introduzione n°8 (II, 1), « *Uno stupido, uno solo diventato è Musafà* » (mes. 54-59)

Elvira

...sa, gar - ha - ci - chi - ed - ci - na, ed - ci - na, ed - ci - na, ed - ci - na.

Zaima

...sa, gar - ha - ci - chi - ed - ci - na, ed - ci - na, ed - ci - na, ed - ci - na.

Haly

...sa, gar - ha - ci - chi - ed - ci - na, ed - ci - na, ed - ci - na, ed - ci - na.

Cavatina n°9 (II, 3), « *Oh come il cor di giubilo* » (mes. 56-61)

Lindoro

...na, fe - li - ci - th, fe - li - ci - th, fe - li - ci - th, di ma fe - li - ci - th.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

27

- 28 Ces cadences, génériquement baptisées « *felicità felicità felicità*²⁰ », s'apparentent musicalement à une sorte de remplissage d'écolier. Elles respectent en effet les traditions et conventions d'écriture héritées du XVIII^e siècle, avec une application défiant toute comparaison. Si le plan musical n'est pas vraiment à remettre en cause, il en va différemment du plan théâtral. En cela, le musicologue David Kimbell affirme à l'égard de cette cadence que « sa bruyance et son exubérance ne servent aucune piste dramatique » (81). Cette cadence représente ainsi le dénouement absurde de toute l'évolution dramatique d'une scène : peu importe le scénario qui précède, sa conclusion sera toujours orchestrée par une cadence, qui nous renseigne finalement sur la manière dont nous pouvons considérer la musique de Rossini. Si tous les instants musicaux échouent inmanquablement sur elle, c'est bien qu'il n'existe aucune véritable structure dramatique. Celle-ci, tout comme les mots qui la composent, sont ainsi vides, ou plutôt pleins d'une musique qui les vide de leur propos. Dans cette optique, les opéras rossiniens sont des œuvres cadencées, qui ne cessent de revenir sur les mêmes formules, hyperstructurées et hypertrophiées, de manière à ce que la forme soit poussée jusqu'à la négation même de son contenu (car ces cadences ne sont ni composées pour la vraisemblance du drame, ni pour les paroles du livret). Ainsi, toute l'histoire d'une pièce et tout le développement musical qui la soutient ne servent à rien d'autre qu'à mettre plus ou moins en valeur ces moments de cadences, attendus par l'auditeur pour que celui-ci applaudisse – ou s'impatiente. La musique rossinienne semble ainsi ne trouver d'intérêt scénique que lorsqu'elle se termine, puisque les personnages passent leur temps à *attendre Godot*, tout en faisant *beaucoup de bruit pour rien*, remplissant la scène de sons plutôt que de sens. Voilà la formule rossinienne : des situations musicales qui passent, alors que rien ne s'y passe ; un théâtre qui se supprime lui-même, qui se tourne en dérision et dont le propos touche à l'absurde.

« Chi sarà ? Chi è ? Perché ? Non si sa. Si vedrà. » : l'anti-théâtre rossinien

- 29 L'acte d'écriture dont fait preuve Rossini au sein de ses opéras ne consiste donc pas à composer avec le vide, mais bien de composer le vide. Ce vide, composé de plein, se déroule alors sur des pages entières de partition. À cet égard, nous pouvons largement confondre l'acte d'écriture rossinien avec celui que définit Georges Perec en littérature :

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans [...]. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur [...]. J'écris, je trace des mots sur une page. Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermir, se fixe, se fige : une ligne assez strictement horizontale se dépose sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne un sens, le vectorise : de gauche à droite, de haut en bas. Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso. (13-22)

- 30 À part quelques pages noircies, et quelques sons bruyants, il semble que la musique rossinienne demeure, sinon silencieuse, mutique. Composée à un *degré zéro de l'écriture*, elle « se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence » (Barthes 60). Cette écriture presque journalistique de la création consiste ainsi pour Rossini à mettre en œuvre des suites d'événements, de données à entendre, de situations aseptisées n'étant que formes, structures, architectures vides. Une écriture à caractère informatif, mais dont l'information n'est même pas factuelle. Après le Rossini humoriste, c'est donc un Rossini journaliste qui prend contrôle de ses œuvres, pour y produire un discours musical et dramatique ne consistant qu'en une pleine succession de sons et de mots vides. Si Rossini écrit un opéra comme l'on peut écrire un article de presse, la description de la production de ce chroniqueur fictif par Jérôme Ferrari a de quoi s'apparenter à une paraphrase des critiques portées sur les œuvres du compositeur italien :

[...] un article dont les quatre mille signes n'ajoutaient pas la moindre information à celle que donnait le titre [...]. Sa longue carrière dans la presse régionale lui ayant permis de développer des talents sans aucun doute innés, le journaliste cultivait désormais l'art de parler pour ne rien dire avec une virtuosité qui touchait au génie. Il combinait magistralement lieux communs, clichés, expressions toutes faites et considérations édifiantes de façon à produire sans coup férir et sur n'importe quel sujet des textes rigoureusement vides. (66)

- 31 Néanmoins, ces expressions toutes faites, ces clichés et ces lieux communs que met en place Rossini à chaque occasion et au service de l'effet comique portent peut-être en eux, au-delà de leur vide apparent, un projet esthétique bien plus sérieux et signifiant. La répétition sempiternelle de formules usées, la contradiction constante entre musique et théâtre, l'exagération continue des paramètres sonores ou le désagrègement progressif de la substance dramatique, n'ont pas pour objectif principal de *faire bruit*, pas plus que celui de *faire silence*, mais bien davantage de *faire violence* aux traditions. L'analyse de Ruffin sur le théâtre comique rossinien peut ainsi nous permettre de donner sens à ce vide, car le vide artistique est forcément *déjà quelque chose* :

[Rossini] tient dans ses mains l'héritage évident d'un siècle de conventions musicales et dramaturgiques, qu'il réutilise à des fins explicitement vouées à dénoncer l'absurdité de ces conventions [...]. L'absurdité surréaliste de son théâtre comique réside dans le fait qu'il se serve des conventions d'opéras de manière exemplaire, mais n'a d'autres fins que de les tourner en ridicule. Tourner en ridicule l'opéra avec les moyens de l'opéra [...] non pas les objets, mais plutôt des manières mêmes de représenter, non tant dans son contenu, mais davantage dans sa forme et ses procédés constitutifs²¹. (17-20)

- 32 Les propos de Ruffin offrent une clef d'écoute assez inédite au théâtre de Rossini. La vacuité de l'écriture rossinienne n'est qu'une simulation de vide. Ce qu'elle dissimule, en revanche, est une véritable dénonciation des conventions compositionnelles de son temps. Une volonté de *tabula rasa* est ici révélée, laquelle détruit de l'intérieur les systèmes sémiotiques traditionnels de l'opéra, en portant jusqu'à la limite du supportable ses mécaniques les plus saillantes : une sorte de méta-théâtre qui prend même les allures d'un anti-théâtre. Nous pourrions alors extraire le théâtre rossinien de son contexte historique de création et ainsi le mettre à l'épreuve d'un autre théâtre – celui, par exemple, de Samuel Beckett :

G. Rossini, <i>La Cenerentola</i> (1817) – atto 1, scena 13 (Rescigno, 76-77)	S. Beckett, <i>Fin de partie</i> (1957) – extraits	S. Beckett, <i>En attendant Godot</i> (1952) – extraits
<p>ALIDORO</p> <p>Une femme inconnue vient d'arriver.</p> <p>Portant un voile sur son visage.</p> <p>CLORINDA E TISBE</p> <p>Une femme ?</p> <p>ALIDORO</p> <p>Tout-à-fait.</p> <p>CLORINDA, TISBE, RAMIRO E DANDINI</p> <p>Mais qui est-ce ?</p> <p>ALIDORO</p> <p>Elle ne l'a pas dit.</p> <p>CLORINDA E TISBE</p> <p>Est-elle belle ?</p> <p>ALIDORO</p> <p>Oui, et non.</p> <p>RAMIRO E DANDINI</p> <p>Quel est son nom ?</p> <p>ALIDORO</p> <p>On l'ignore.</p> <p>CLORINDA</p> <p>Elle n'a rien dit ?</p> <p>ALIDORO</p> <p>Non, Madame.</p> <p>TISBE</p> <p>Pourquoi vient-elle ?</p> <p>ALIDORO</p> <p>Personne ne sait.</p> <p>TUTTI</p> <p>Qui peut-elle bien être ? Qui est-elle ? Pourquoi ?</p> <p>Nous ne savons pas, nous verrons bien.</p> <p><i>Momento di silenzio.</i></p>	<p>CLOV</p> <p>Quelqu'un ! C'est quelqu'un ! [...]</p> <p>HAMM</p> <p>Approchant ? S'éloignant ?</p> <p>CLOV</p> <p>Immobile.</p> <p>HAMM</p> <p>Sexe ?</p> <p>CLOV</p> <p>Quelle importance ? [...]</p> <p>HAMM</p> <p>Occupation ?</p> <p>CLOV</p> <p>Quoi ?</p> <p>HAMM (avec violence)</p> <p>Qu'est-ce qu'il fait ?</p> <p>CLOV (de même)</p> <p>Je ne sais pas ce qu'il fait ! [...]</p> <p>HAMM</p> <p>Qu'est-ce qu'il regarde ?</p> <p>CLOV (avec violence)</p> <p>Je ne sais pas ce qu'il regarde ! [...]</p>	<p>VLADIMIR</p> <p>Ça a fait passer le temps.</p> <p>ESTRAGON</p> <p>Il serait passé sans ça.</p> <p>VLADIMIR</p> <p>Oui. Mais moins vite.</p> <p><i>Un temps.</i></p> <p>ESTRAGON</p> <p>Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?</p> <p>VLADIMIR</p> <p>Je ne sais pas.</p> <p>ESTRAGON</p> <p>Allons-nous-en.</p> <p>VLADIMIR</p> <p>On ne peut pas.</p> <p>ESTRAGON</p> <p>Pourquoi ?</p> <p>VLADIMIR</p> <p>On attend Godot.</p> <p>ESTRAGON</p> <p>C'est vrai. [...] (<i>Un temps.</i>) Alors comment faire ?</p> <p>VLADIMIR</p> <p>Il n'y a rien à faire.</p> <p>ESTRAGON</p> <p>Mais moi je n'en peux plus. [...]</p> <p>VLADIMIR</p> <p>Ceci devient vraiment insignifiant.</p> <p>ESTRAGON</p> <p>Pas encore assez. [...]</p> <p>VLADIMIR</p> <p>Alors, on y va ?</p> <p>ESTRAGON</p> <p>Allons-y.</p> <p><i>Ils ne bougent pas.</i></p> <p>RIDEAU</p>

33

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

- 34 Tout d'abord, la situation développée par Rossini et exposée dans la première colonne peut être résumée par une autre réplique écrite par Beckett : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (*En attendant Godot*, 70). Il ne s'agit pas en effet, dans le contexte rossinien, d'une situation en puissance, et c'est précisément ce type de situation qui emplit les pages des pièces issues de l'anti-théâtre beckettien. La deuxième colonne du tableau n'en montre que l'un des nombreux exemples, et son écho avec la première colonne nous apparaît manifeste. Dans les deux cas, un personnage est questionné, et ses réponses sonnent comme des absences de réponse, n'accordant à la situation qu'un semblant d'action dramatique. Si, dans la pièce de Beckett, ces interrogations vides de sens s'épanchent sur du silence, c'est bien la musique qui ponctue celles des personnages rossiniens. La musique de *La Cenerentola* prend pourtant, dans cette optique, la même fonction que le silence chez Beckett : elle laisse les mots en périphérie, et continue, imperturbable, d'être là. Par ailleurs, la troisième colonne nous livre un plan métaphorique des deux colonnes précédentes. Effectivement, les situations de *Fin de partie* et de *La Cenerentola* se fondent dans leur propre insignifiance, laissant leurs personnages stoïques face au rien qu'ils sont en train de faire ; à la différence, peut-être, pour le cas rossinien, que les personnages ne font pas passer le temps, mais passent eux-mêmes dans le temps musical qui se déroule. Tout comme la fin d'*En attendant Godot*, les personnages rossiniens marquent un temps de silence, disant partir alors qu'ils ne partent pas : ultime retour du comique de prétérition.
- 35 Proposons à notre tour une ultime hypothèse : l'analyse la plus opérante du théâtre musical rossinien doit peut-être s'emprunter à celle du théâtre de dérision ; non seulement celui de Beckett, mais également ceux de Ionesco et Adamov – trois dramaturges avérés du vide, dont les modes d'écriture seraient en cela particulièrement familiers avec l'écriture rossinienne. Ainsi, les propos d'Emmanuel Jacquart sur cet anti-théâtre peuvent largement s'appliquer sans transcription à l'anti-théâtre rossinien : un théâtre qui tend alors « vers le grossissement, l'outrance, la caricature » (89) au moyen de « termes hyperboliques, en constructions superlatives » (*ibid.*) ou d'un « entassement d'exagérations » (*ibid.*) ; un théâtre « utilisant des sketches [...] juxtapos[és] sans aucun lien » (141), et à la « répétition volontairement loufoque [...] d'expressions sans queues ni tête, vociférées à un rythme accéléré. » (*ibid.*) ; un théâtre où, finalement, les « vides linguistiques abondent » (162). Nous noterons malgré tout que certains musicologues rossiniens ont déjà soulevé des topiques proches de l'anti-théâtre dans leurs analyses de l'esthétique de Rossini, sans que la corrélation n'ait toutefois été approfondie, ou même revendiquée. Ainsi, Martin Kaltenecker nous éclaire-t-il sur le projet musico-dramatique du compositeur italien :
- [...] la musique de Rossini nous semble a posteriori fondée sur la distance, parfois sur un scepticisme esthétisé, en tous cas une ironie – au sens où ironie signifie interrogation et inquiétude [...]. S'il est possible de décrire l'œuvre rossinienne comme une grande *machine à refoulement*, construite au moyen de stratégies d'écartement, il faudrait également en souligner la profonde inquiétude. (209-10)
- 36 Voilà où peut donc mener tout le vide cultivé par l'écriture rossinienne : tandis que son propos esthétique est effectivement vide, il en est tout autrement du propos artistique

qu'elle tient. Cette démonstration ostentatoire du vide au sein des œuvres de Rossini semble s'effectuer au profit d'une distance prise avec l'histoire de la musique en particulier, et sur l'histoire de l'art en général. En cela, la singularité du théâtre rossinien réside peut-être dans sa faculté à transformer son écriture en méta-écriture : discours qui a conscience de ses propres apories, et de l'impossibilité qu'ont langage verbal et langage musical à se confondre en un système sémiotique satisfaisant (n'en déplaise aux topiques classiques et romantiques). Rossini s'engage alors, avec une attitude particulièrement moderne, dans ce que Paul Ricœur aurait pu appeler un *conflit des significations*.

- 37 Il serait tentant de penser que l'exemple de Rossini constitue une parenthèse dans l'histoire de la musique. Le comique de prétérition semble en effet assez spécifique à son théâtre musical, et bien que nous l'ayons rattaché, dans une démarche transhistorique, au théâtre de dérision de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, la parenthèse n'en est pas moins réelle. C'est qu'à défaut de fermer cette parenthèse, il faudrait peut-être l'ouvrir vers une autre histoire, une histoire-prétérition, une histoire de la non-musique, en ce qu'elle n'est finalement qu'un prétexte pour faire des sons, sans aucun autre projet que d'être sonore. À cet effet, Rossini ne représente qu'un exemple constellationnaire dans la multitude de compositeurs qui ont pu, à travers les siècles, manier ce type de comique. Nous concluons ainsi sur le fragment d'une œuvre tout aussi éloignée dans le passé du théâtre rossinien que ne l'est l'anti-théâtre dans son futur. Une œuvre, sobrement intitulée *Rien du tout* (1755) et composée par Nicolas Racot de Grandval. Une pièce musicale qui encourage définitivement la nécessité d'une *transhistoire* du vide :

FIG. 10 – « Rien du tout »

Nicolas Racot de Grandval, Cantates sérieuses et comiques

Fai - tes, fai - tes chan - ter quel - qu'au - tre, Je nechan - te - rai rien du tout, Je nechan - te - rai rien du tout, Fai - tes, fai - tes chan - ter quelque au - tre, Je nechan - te - rai rien du tout, rien du tout, rien du tout, Je nechan - te - rai rien du tout, Fai - tes, fai - tes chan - terquelque au - tre, Je nechan - te - rai rien du tout, Je nechan - te - rai rien du tout, rien du tout, rien du tout, non! Je nechan - te - rai rien du tout. Je ne chan - te - rai non! non... Je nechan - te - rai rien du tout, rien du tout, rien du tout, tout.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/lcc/4578>

BIBLIOGRAPHIE

- Abaddo, Claudio. *Rossini, La Cenerentola*. Deutsche Grammophon, 1981.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. 1953. 3^{ème} ed., Seuil, 2014.
- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Minuit, 2009.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Minuit, 1952.
- Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Minuit, 1957.
- Bertini, Gary. *Rossini, L'italiana in Algeri*. Deutsche Grammophon, 1997.
- Corghi, Azio. *L'italiana in Algeri*, partition de Gioachino Rossini. Fondazione Rossini, 2006.
- Ferrari, Jérôme. *À son image*. Actes Sud, 2018.
- Gon, Federico. « "Melodia semplice, ritmo chiaro" ? Alcune (ri)considerazioni sul tòpos del crescendo rossiniano ». *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, vol. XXIII, no. 1, Libreria Musicale Italiana, 2017.
- Jacquart, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Beckett, Ionesco, Adamov. Gallimard, 1998.
- Kaltenecker, Martin. *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*. Fayard, 2000.
- Kimbell, David. *Verdi in the age of Italian Romanticism*. Cambridge University Press, 1981.
- Mazzola, Enrique. *Rossini, Il barbiere di Siviglia*. Opus Arte, 2016.
- Orcel, Michel. « Le sacre de l'antiphrase ». *L'Avant-Scène Opéra*. Rossini, *Le Voyage à Reims / Le Comte Ory*, no. 140, 1991, pp. 9-13.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces* (1974). Galilée, 2000.
- Rescigno, Eduardo. *Il barbiere di Siviglia, libretto di Cesare Sterbini*. Ricordi, 1988.
- Rescigno, Eduardo. *L'italiana in Algeri, libretto di Angelo Anelli*. Ricordi, 1989.
- Rescigno, Eduardo. *La Cenerentola, libretto di Jacopo Ferretti*. Ricordi, 2000.
- Ruffin, Gianni. « Valenza storica del comico in Rossini in margine all'*Italiana in Algeri* ». *Diastema*, no. 4, 1993, pp. 15-21.
- Zavadini, Guido. *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*. Istituto italiano d'arti grafiche, 1948.
- Zedda, Alberto. *La Cenerentola*, partition de Gioachino Rossini. Fondazione Rossini, 1998.
- Zedda, Alberto. *Il barbiere di Siviglia*, partition de Gioachino Rossini. Fondazione Rossini, 2009.

NOTES

1. La bruyance de l'écriture du compositeur a longtemps été un *topos* de la critique du XIX^e siècle. On relève notamment un témoignage du journal *La Renommée*, qui « [...] ne sai[t] pas comment Rossini définit la musique, mais [pense] qu'il la fait de manière à en donner aux autres une bruyante idée » (28/10/1819) ; ou encore *Le Constitutionnel*,

dévoilant la recette de la musique rossinienne : « de l'harmonie, du bruit, du tapage et vous aurez une idée de cette partition. » (11/10/1826).

2. Ce concept littéraire, proposant de réfléchir sur « l'influence de l'avenir » (Bayard, 15), part du constat que « les écrivains ne s'inspirent pas seulement de ceux qui les ont précédés, mais également de ceux qui vont leur succéder » (105) Cette « double chronologie, selon le sens que l'on donne au mot "histoire" » (107) aboutit selon l'auteur à une « démarche historienne ne [pouvant] se limiter longtemps à l'établissement classique des sources et [devant] tenir compte des découvertes qui montrent [...] d'autres filiations, plus discrètes mais plus pertinentes » (105).

3. « Faites silence, par pitié », acte I, scène 15 (Rescigno, *Il barbiere di Siviglia*, 89).

4. La partition cultive par bien des aspects la bruyance de la situation : par le caractère homophonique des voix (toutes chantent en même temps et donc avec force la formule du livret), la tessiture aigue des parties vocales (forçant les voix à être dans les extrêmes et donc le plus audible possible), l'instrumentation très fournie de l'accompagnement orchestral (tous les pupitres sont présents, des vents aux cordes), les valeurs rythmiques relativement soutenues (avec des batteries de croches dont la vitesse est accentuée par un *tempo allegro*), et, bien entendu, la nuance générale *fortissimo* (avec son lot de *sforzandi* donnant des à-coups réguliers au volume déjà élevé de la situation).

5. « Doucement, très doucement, et sans parler », acte I, scène 1 (31).

6. « Chut chut, doucement doucement », acte II, scène 9 (125).

7. Il est intéressant de remarquer que le comique de prétérition est généralement assuré en premier lieu par un comique de répétition, car c'est la répétition qui désamorce le propos des protagonistes : c'est en répétant qu'ils vont partir qu'ils ne partent pas, en répétant qu'ils font silence qu'ils ne le font pas, etc. Il apparaît ainsi que le véritable moteur du vide dans l'esthétique rossinienne est la répétition – la prétérition n'étant que l'une des formes que celle-ci emprunte.

8. « Chut chut, doucement doucement », acte I, scène 11 (Rescigno, *La Cenrentola*, 73).

9. « *senza strepito e rumore* » (73).

10. « en chuchotant, à mi-voix » (73).

11. « Mon doux prince, où êtes-vous | où vous trouvez-vous ? », acte I, scène 12 (74).

12. « Cette seule pensée me fait souffrir » (75).

13. « La scène est peu banale et vaut le détour » (75).

14. « [...] è il tripudio del suono a scapito del dramma, la rivincita della asemanticità musicale sulla significazione testuale, del gratuito sul necessario, dell'irrazionale sul razionale. In questi momenti Rossini si abbandona al piacere ludico del comporre: egli gioca con i suoni e non gli importa nulla dell'azione o del testo che essi accompagnano. », nous traduisons.

15. « *Pappataci* ! Qu'entends-je ! », acte II, scène 9 (Rescigno, *L'italiana in Algeri*, 91).

16. « *Dee dormire, mangiare e bere, ber, dormire e poi mangiar* » (92).

17. Plus exactement, le terme « *Pappataci* » est composé de deux impératifs « *pappa* » (registre familier pour « mange ») et « *taci* » (« tais-toi »).

18. La phase cadentielle n'est par ailleurs que l'une des formules dont Rossini fait usage pour stéréotyper sa mise en musique. L'utilisation tout aussi excessive du *crescendo*,

lequel est une fois encore assuré par la répétition d'une même cellule musicale, convient tout autant à l'écriture du vide qui caractérise le style rossinien. Là où la formule cadentielle ne concerne généralement que quelques mesures dans la partition, les séquences de crescendo s'étalent sur des pages entières. Pourtant, leur facture est tout aussi simple et vide qu'une cadence. Voir : Federico Gon.

19. Ces cadences peuvent concerner des textes, voire des genres musicaux très divers, de sorte qu'elles désincarnent totalement le contenu verbal de sa sémantique propre. Ainsi, nous pouvons croiser des cadences mettant en musique une expression telle que « *Va' in camera la polvere a spazzar* » (« Va dans ta chambre, il faut passer la poussière », *La Cenerentola*, acte I, scène 6 [Rescigno, *La Cenerentola*, 58]), de la même manière qu'elle met en musique une expression comme « *Kyrie Eleison* » (« Seigneur, prends pitié », *Messa di Milano* [1808]).

20. Selon l'expression de Gaetano Donizetti, qui se réfère à cette signature rossinienne. Voir : Guido Zavadini (494).

21. « [Nelle mani di Rossini] il retaggio evidente di un secolo di convenzioni musicali e drammaturgiche viene riutilizzato per fini che sembrano esplicitamente votati a denunciare la stessa assurdità di tali convenzioni [...]. La surreale assurdità del suo teatro comico sta nel fatto che egli, nello stesso momento in cui si serve delle convenzioni operistiche, le mette nel ridicolo. [...] Prendere in giro l'opera con i mezzi dell'opera [...] non gli oggetti, bensì i modi stessi della rappresentazione, non tanto i suoi contenuti, quanto la sua forma, i suoi procedimenti costitutivi. », nous traduisons.

RÉSUMÉS

Nous pouvons observer de nombreuses situations où Gioachino Rossini (1792-1868) fabrique, au sein de ses opéras, du plein avec du vide : fait chanter des personnages qui disent ne pas chanter ; compose à grands bruits des personnages qui réclament le silence ; donne de l'épaisseur à des actions insignifiantes. Ce plein façonné par le vide ne constitue en outre que le premier versant de l'écriture rossinienne, cette dernière se caractérisant surtout par son corolaire : fabriquer du vide avec du plein. On reproche en effet souvent à la musique de Rossini d'être tout entière constituée de formules stéréotypées, mécaniques et usées, en somme : *vides de sens*. Les personnages jouent ainsi les rôles d'une dramaturgie mutique, qui, à défaut d'être silencieuse, n'a pas besoin de texte ou d'action pour se jouer. C'est donc une musique désincarnée et sans substance que le compositeur va utiliser pour écrire des œuvres entières. Des œuvres qui sont en réalité des absences d'œuvres, par leur écriture au *degré zéro*. Pourtant, c'est au second degré qu'il faudrait les écouter : ce vide rossinien dénonce en effet pleinement l'absurdité des conventions musicales au XIX^e siècle en particulier, et de la musique d'opéra en général.

It is possible to observe many situations in which Gioachino Rossini (1792-1868), within his operas, creates the full by using the empty : he makes characters sing while they say they don't ; he gets characters who ask for silence to sing loudly ; he emphasizes insignificant actions. This fullness shaped by the empty however only constitutes one side of the Rossinian writing, which is characterized by its consequence : making up the empty by using the full. One often reproaches

Rossini's music to be filled with stereotyped, mechanical, worn-out formulas, that is to say : devoid of meaning. The characters play the roles of a mute dramaturgy, which, if not silent, does not need any text or action to be played. Rossini therefore uses a disembodied and hollow music to write entire works. These works are in fact lacks of works, given their *degree zero* writing. Yet, they could need a second-level listening : this Rossinian emptiness fully denounces the nineteenth-century musical convention's absurdity in particular, and operatic music's absurdity in general.

INDEX

Mots-clés : Gioachino Rossini, anti-théâtre, opera buffa, comique de prétérition, transhistoire.

Keywords : Gioachino Rossini, Anti-theatricality, opera buffa, preterition comic, transhistory.

AUTEUR

TOM MÉBARKI

Aix-Marseille Université (PRISM-LESA)

tom.mebarki@gmail.com