

## *Il signor Vacarmini*

Gilles Marcotte

Volume 30, numéro 2 (176), avril 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31584ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Marcotte, G. (1988). Compte rendu de [*Il signor Vacarmini*]. *Liberté*, 30(2), 75–79.

# L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

## IL SIGNOR VACARMINI

Gioacchino Rossini ne se faisait pas une très haute idée de son œuvre. «Il restera de moi, disait-il, le troisième acte d'*Otello*, le deuxième de *Guillaume Tell* et tout *Le Barbier de Séville*.» Et encore: «J'avais de la facilité, j'aurais pu arriver à quelque chose.» Il est allé faire pèlerinage chez le Beethoven vieillissant; il a discuté musique avec Wagner, dont il trouvait la musique peut-être un peu lourde et compliquée. À trente-sept ans, après la création de *Guillaume Tell*, il se retire de la vie musicale. Nous sommes en 1830; il mourra en 1868, près de quarante ans plus tard. Que s'est-il passé? Rossini écrira à son ami Pacini, peu de temps avant de mourir: «Cet art de l'opéra, qui a pour bases l'idéalisme et le sentiment, ne peut être isolé des influences du temps où l'on vit. Mais l'idéalisme et le sentiment sont aujourd'hui exclusivement dirigés vers la vapeur, les rapines, les barricades...» Rossini quitte l'opéra comme il quitte le siècle. Il ne se cloîtrera pas, pour autant, et l'on ne pensera pas aux longs silences de Sibelius et de Falla, musiciens évidemment plus austères; l'austérité n'est pas le fait de l'auteur du *Barbier de Séville*. Durant sa longue retraite confortable — il est riche, après tant de succès —, il écrira un peu de musique, il se mettra à la cuisine: le tournedos Rossini, c'est de lui.

En écoutant et voyant *La Cenerentola*, il y a

quelques mois, dans une des productions les plus satisfaisantes de l'Opéra de Montréal, je pensais à lui, à sa vie en deux parties, à ce qu'il pouvait penser durant la deuxième, à ce qu'il faisait pour meubler les longues journées. J'en avais le loisir, car l'action de cet opéra n'est pas aussi nourrie que celle du *Barbier* ou de *L'Italienne à Alger*. Il y avait chez Rossini une assez lourde tristesse, me semble-t-il, comme chez tous ceux qui sont habiles à faire rire. Il m'arrive de penser qu'après ses premiers succès, il n'a écrit ces dizaines et ces dizaines d'opéras pleins de vie, d'action, de vacarme même — on l'appelait «Monsieur Crescendo» et «Il signor Vacarmini» — que pour masquer, recouvrir une sorte de désenchantement précoce. Les auteurs de comédies sont de ceux qui ne se racontent pas d'histoires; ce sont des réalistes, comme Molière, comme Beaumarchais, et le réalisme est une tristesse. Ainsi, quand on lui propose de traiter le sujet de Cendrillon, de *La Cenerentola*, Rossini demande au librettiste de supprimer tous les effets magiques du conte: pas de bonne fée marraine, mais un Alidoro tout juste bon à provoquer un petit orage opportun; pas de machines à miracles, mais la seule machine humaine des sentiments, qui est bien suffisante pour engendrer toutes sortes de complications. Là-dessus, on va chanter, on va faire des vocalises invraisemblables, on va montrer au monde ce qu'on sait faire, et de temps à autre se produira, comme dans l'Ouverture, un de ces crescendos dont Rossini a le secret, une accélération folle où la musique perd la tête.

Pas étonnant qu'on trouve Rossini superficiel, qu'il soit devenu l'image même du superficiel, surtout si on le compare à ce divin Mozart qui est allé, lui aussi, chercher un sujet chez Beaumarchais. «Rossini amuse toujours, écrit Stendhal, Mozart n'amuse jamais; c'est comme une maîtresse sérieuse et souvent

triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse; ces femmes-là, ou manquent tout à fait de faire effet, et passent sous le nom de prudes, ou, si elles touchent une fois, font une impression profonde et s'emparent de l'âme tout entière et pour toujours.» Comment ne pas donner raison à Stendhal? Il suffit d'entendre quelques pages du *Mariage de Figaro* pour constater que Mozart, contre Beaumarchais dans une certaine mesure, introduit dans les jeux bien réglés de la comédie des profondeurs de sentiment dont on ne retrouve pas l'équivalent chez Rossini. Il ne saurait être question de combler l'abîme qui existe, incontestablement, entre *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Irons-nous jusqu'à dire, avec Stendhal encore, que «Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres»? Permettez que je me fasse une place parmi ces gens médiocres — on me l'accordera facilement, je pense —, car il m'est arrivé d'éprouver, oui, une sorte d'extase en écoutant Rossini. C'était durant les vacances, face à la mer, dans un appartement où je ne disposais que d'un tout petit appareil radiophonique pour écouter de la musique. J'ouvre, et je reçois dans l'oreille un paquet de notes — comme on dit un paquet de mer — d'une sidérante beauté; c'était un opéra de Rossini, je ne sais plus lequel, et bien sûr je n'avais aucune idée de ce que racontaient les paroles mais c'était vraiment sans importance, seule comptait cette musique vive, lumineuse, cette joie. Auparavant, Rossini m'amusait, me distrayait; j'ai su alors qu'il avait fait de la très grande musique — et j'en ai entendu dans *La Cenerentola*, par exemple le grand air de la conclusion, chanté par cet être rare qu'est un mezzo coloratura.

Il faut parler ici de virtuosité, de haute voltige, mais je ne la confonds pas — je ne la confonds *plus*, car j'ai mis beaucoup de temps à accéder au bon sens,

en cette matière et en quelques autres — avec la simple frivolité. Il y a dans la virtuosité une sympathique franchise. Elle dit: voilà, je ne vous promets pas mer et monde et la réponse à tout, des profondeurs abyssales et des révolutions, je vais seulement jouer de la voix, du piano, du violon, de la trompette avec tous les moyens dont je dispose, tirer de ces merveilleux instruments ce qu'ils peuvent donner et plus encore, vous convaincre enfin qu'il n'y a rien de plus beau sur cette terre qu'une voix humaine, un piano, un violon, une trompette. Ne me parlez pas de message, je n'ai rien à voir avec les messages. Je joue. Je suis le jeu même, dans sa plus entière liberté. Vous m'applaudirez, je l'espère, et vous me donnerez des sous, car j'ai travaillé rudement pour arriver là où je suis, au degré de perfection où je suis, et l'on n'imagine pas un virtuose vivant dans la pauvreté ou même la simple gêne, cela ne se conçoit pas, la voix se gâterait vite, le souffle deviendrait court et les doigts gourds. Je suis le luxe, comme je suis le jeu. Laissez-moi me gonfler un peu, comme certaine grenouille, et je vous dirai que je suis la gloire du monde, que sans moi la réalité du monde, ce que vous appelez la réalité, serait réduite à de bien petites proportions. Métaphysiciens de toutes observances, je vous autorise à me regarder de haut. La gloire, la gratuite profusion du monde, ça ne vous intéresse pas beaucoup. Je me contenterai de ce «âââh!» de surprise, de ces applaudissements nourris qui accueillent toujours mes prestations dans une salle pleine de gens ordinaires, peu ferrés sur les derniers avatars du dodécaphonisme mais capables de reconnaître au passage un bel acte de folie musicale.

Je pensais à cela en écoutant, donc, à l'Opéra de Montréal, les derniers airs de *La Cenerentola*; mais aussi le lendemain, à la maison, après avoir fait tourner quelques-unes des œuvres les plus tapageuses, les

plus vacarmineuses de Franz Liszt, des transcriptions d'opéras de Verdi, quelques Études d'exécution transcendante. Rossini, Liszt, même combat? N'allons pas trop vite en affaires. Liszt est mort chanoine, comme on sait, vocation à laquelle Rossini, même dans ses moments de piété musicale, ne se sentait pas appelé avec une urgence particulière. Mais, au delà de vastes différences, je les vois réunis dans l'amour de l'instrument: la voix pour Rossini — et l'orchestre aussi, ne l'oublions pas, Rossini le traite royalement par endroits —, le piano pour Liszt. L'instrument n'est évidemment pas l'outil, le pur moyen; il participe de l'opération, de la noblesse que l'opération tire non seulement de sa fin, mais aussi de sa propre réalité passagère. Le virtuose est celui qui fait corps avec son instrument de telle façon que parfois il en oublie un peu la musique même, la musique abstraite, et qu'il joue du piano par exemple plutôt qu'il n'exécute telle partition. «Car, voyez-vous, disait Liszt, mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes douleurs.» Quand on fait ainsi corps avec son instrument, voix ou piano, il est inévitable que parfois on en abuse un peu. Le bon goût, la modération ne sont pas ce qui définit d'abord le virtuose. Mais qui a dit qu'ils définissent toujours la musique?