

« Le Comte Ory » : Présentation



1. Gioacchino Rossini : éléments biographiques

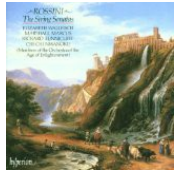
a. Le plus paresseux des bourreaux de travail !

C'est à Pesaro, ville portuaire de la côte adriatique appartenant alors aux États Pontificaux, que naît Gioacchino Rossini, le 29 février 1792. Il baigne dès l'enfance

dans le milieu lyrique : son père et sa mère travaillent au Teatro Civico de Bologne, l'un comme corniste, l'autre en tant que chanteuse. Dès 1802, le jeune Gioacchino

gagne sa vie en chantant à l'église. Il suit les cours du Liceo Musicale de Bologne, qu'il fréquente de 1804 à 1810 grâce au soutien financier d'une famille aisée qui a su repérer son talent : il chante, joue du violon et du violoncelle, du clavecin, du cor et même de la harpe ; il déchiffre à vue

et se fait une solide réputation d'accompagnateur. Il acquiert une connaissance instinctive du contrepoint, qui lui permet de composer ses sonates pour cordes (« *Sei sonate a quattro* ») dès l'âge de 12 ans.



Les sonates pour cordes / Gioacchino Rossini ; Elizabeth Wallfisch, Marshall Marcus, Richard Tunnicliffe, Chi-Chi Nwanoku.- Hyperion, 1992.- 1 CD 80 mn+livret 11 p.

3 ROS 14 40

C'est à cette époque qu'il découvre les quatuors de Haydn et de Mozart dont il recopie les partitions. Cette étude des maîtres transalpins vient compléter efficacement l'enseignement que lui dispense son maître Stanislas Mattei, qui a également Gaetano Donizetti pour élève : « Le peu que je savais, je l'ai découvert dans *La Création* [de Haydn], *Les noces de Figaro*, *La flûte enchantée*. Un amateur de Bologne me prêtait les partitions et je les copiai avec acharnement », raconte-t-il dans ses mémoires. Il compose quelques œuvres instrumentales ou vocales, dans lesquelles il fait déjà preuve d'un souci constant de l'harmonie et de l'instrumentation, qui contraste avec l'écriture italienne de l'époque, souvent moins élaborée. Il écrit un premier opéra à l'âge de 14 ans, intitulé *Demetrio e Polibio*, et décide alors de se consacrer à l'art lyrique.

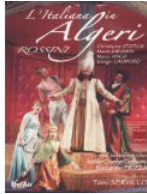
Cette vocation lui impose de se plier aux exigences des genres en vogue dans l'Italie d'alors, en particulier l'opéra *buffa* et la *farza*, mais aussi d'apprendre à composer très vite. Il va donc créer 40 œuvres en 13 ans (dont 6 pour la seule année 1812 !), certaines dans des délais très brefs. Dès

1810, il monte *La cambiale de matrimonio* au théâtre San Moisé de Venise, qui lui vaut son premier succès. Suivent *L'equivoco stravagante* et *L'inganno felice* (1813), autres succès dans le genre *buffa*, puis *Tancredi*, créé à la Fenice de Venise, dans lequel il entreprend de réformer l'opéra *seria* : il y remplace les récitatifs secs par des déclamations lyriques et relie les airs entre eux par des passages orchestraux. Dans *Elisabetta d'Inghilterra*, il va même jusqu'à supprimer complètement le *recitativo secco* hérité du passé, et il impose aux chanteurs de respecter toutes les ornementsations qu'il a lui-même écrites. Dans la plupart de ces œuvres « sérieuses » de jeunesse, les livrets sont assez pauvres, manquant généralement de conviction dans la gravité. Rien d'étonnant donc à ce qu'il essuie un premier échec à Ferrare avec *Cyrus de Babylone*. Dans le genre *buffa*, en revanche, la verve rossinienne s'exprime déjà abondamment, avec une musique où ne manquent ni légèreté, ni poésie, ni pétulance... C'est l'époque où se succèdent *Il Signor Bruschino*, *La pierre de touche* (Milan, 1812), *L'Italienne à Alger* (Venise, 1813) ou encore *Le Turc en Italie*...



Tancredi / Gioacchino Rossini ; Orchestre de la Fenice dirigé par Ralf Weikert.- Sony Records, 1992.- 3 CD 52+57+62 mn+brochure 128 p.

3.35 ROS



L'italienne à Alger / Gioacchino Rossini ; Chr. Stotjin, M. Mironov, M. Vinco, G. Caoduro ; Orch. de chambre Gustav Mahler, Ch. Arnold Schönberg dirigés par R. Frizza ; mise en scène de T. Servillo.- BelAir, 2008.- 1 Dvd, 135mn. : couleur, 16/9.+1 livret [20] p.- (BelAir classiques).

CIN 3.35 ROS



Il Turco in Italia = Le Turc en Italie / Gioacchino Rossini ; Orchestre de la Scala de Milan dirigé par Riccardo Chailly.- Decca Records, 1998.- 2 CD 79+64 mn+brochure 210 p.

3.35 ROS

Beaucoup de ces productions sont jouées dans des conditions déplorables : orchestres et chanteurs de troisième ordre se produisent dans des salles minables, au milieu de décors piteux... Malgré tout, Rossini persévère. En 1815, il connaît déjà bien son métier et a déjà une quinzaine d'opéras à son actif. Comme dans le genre *seria*, il innove dans l'opéra *buffa* en donnant plus d'importance à l'orchestre et en mettant le chanteur au service de la musique. Déjà célèbre dans le Nord de l'Italie, notamment à Venise, Bologne, Milan et Ferrare, il se lance à la conquête de Naples, où l'imprésario Barbaja lui offre des conditions très confortables pour jouer : un orchestre professionnel, des chanteurs de qualité (dont sa future épouse, Isabelle Colbran), et un théâtre réputé, le San Carlo. Le voilà prêt à affronter l'hostilité de Niccolò Zingarelli (1752-1837) et surtout Giovanni Paisiello (1740-1816), compositeurs établis qui voient arriver ce jeune concurrent d'un très mauvais œil...

Après avoir quitté Naples, Rossini s'installe à Rome où, à la demande du théâtre Argentina, il compose ce qui reste son plus grand chef d'œuvre, *Le barbier de Séville*. Associé au librettiste Sterbini, il écrit la musique en moins de 2 semaines, reprenant pour l'occasion des extraits de quelques unes de ses compositions antérieures. Présenté dans des conditions catastrophiques, « boycotté » par les admirateurs de Paisiello, qui a déjà adapté la pièce de Beaumarchais, *Le barbier* reçoit un accueil désastreux lors de la première, mais suscite l'enthousiasme dès le 2^{ème} jour. Le public y reconnaît un style vraiment original, un opéra dans lequel tous les défauts de jeunesse du compositeur disparaissent, pour donner naissance à une œuvre supérieure peut-être à la pièce dont elle est tirée. Seule, une certaine presse lui reproche de s'auto-plagier (l'ouverture, notamment, est celle déjà utilisée dans *Elisabetta, regina d'Inghilterra*), et de n'offrir qu'une succession de numéros jugés vides de mélodies, un opéra qualifié d'« informe et sans intérêt »...



Il barbiere di Siviglia = Le barbier de Séville / Gioacchino Rossini ; Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Claudio Abbado.- Deutsche Grammophon, (p) 1972.- 2CD 72+68 mn+brochure 197 p.- (Originals).

3.35 ROS

Grâce au *Barbier*, Rossini accède au statut de compositeur vedette. Bien des années plus tard, Schumann et Wagner eux-mêmes apprécieront l'œuvre ; Stendhal salue le jeune compositeur comme étant « le Voltaire de la musique », reconnaissant par là qu'il surpasse allègrement par son intelligence tous ceux qui ont déjà cherché à adapter la pièce de Beaumarchais. Ce succès engendre de nombreuses commandes : ainsi, Rossini enchaîne entre septembre 1816 et mai 1817 *La gazetta* (*dramma giocoso*), un *Otello*

(opéra *seria* dont le livret, insipide, dessert hélas la musique), *La Cenerentola*, *La gazza ladra* (*La pie voleuse*). Pendant 7 ans, il mène une vie trépidante, à la fois compositeur, chef d'orchestre, impresario... Il persiste dans ses recherches pour renouveler le genre *seria* en soignant l'écriture vocale, et en développant les rôles de l'orchestre et des chœurs. Il se paie même le luxe d'inventer l'opéra romantique avec *La donna del lago* (1819), d'après un roman de Walter Scott.



La Cenerentola : opéra en deux actes / Gioacchino Rossini ; Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Claudio Abbado.- Deutsche Grammophon, (p) 1972.- 2 CD 74+71 mn+brochure 171 p.

3.35 ROS



Matilde de Shabran / Gioacchino Rossini ; Annick Massis, Juan Diego Florez ; Orchestre symphonique de Galice dirigé par Riccardo Frizza.- Decca Records, 2006.- 3 CD+brochure 230 p.

3.35 ROS

En 1822, il profite d'un voyage à Vienne où sa *Zelmira* obtient un vrai triomphe, pour rendre visite à Beethoven. Ce dernier, sourd et déjà malade, le reçoit. Mais du fait de l'infirmité du vieux maître viennois, les relations entre les deux hommes ne dépasseront pas le stade de cette unique rencontre. L'auteur de *Fidelio* déclare toutefois à son collègue : « Vous êtes l'auteur du *Barbier* ? Je vous en félicite, c'est un excellent opéra bouffe. Tant qu'il existera un opéra italien, on le jouera. Mais ne cherchez jamais à faire

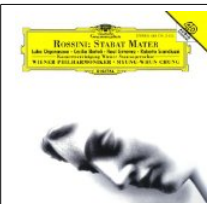
autre chose, ce serait forcer votre destinée. Donnez-nous quantité de *Barbiers* ».

Rossini retourne ensuite à Vérone. Il épouse Isabella Colbran, la chanteuse qu'il avait rencontrée quelques années plus tôt à Naples. Toutefois, après l'échec rencontré par *Sémiramis* à Venise, il décide de quitter l'Italie, et même de ne plus écrire une seule note pour la Péninsule... Ses pas l'entraînent d'abord vers la Grande-Bretagne, mais c'est en définitive en France qu'il décide de se fixer...

En novembre 1823, Gioachino Rossini arrive à Paris dans l'enthousiasme général. Son prestige est très grand, notamment chez le public jeune, qui voit en lui le musicien susceptible de régénérer l'art lyrique dans la capitale. L'opéra français est en effet dominé par l'opéra-comique, dérivé de ce genre apparu au XVIII^{ème} siècle. L'écriture vocale y est grêle et étriquée, toute facétie y est proscrite, et le romantisme qui transparait dans les pages les plus audacieuses de Boieldieu semble bien tiède ! Dans un Paris que n'a pas encore secoué Berlioz, Daniel-François-Esprit Auber est le compositeur le plus en vue. D'abord nommé inspecteur du chant en France, Rossini prend rapidement la direction du Théâtre Italien (alors salle Favart), conjointement avec son collègue Paer, qui ne tarde pas à démissionner et à monter de nombreux musiciens contre lui. Il s'engage à écrire un opéra par an, engagement qu'il ne tiendra pas, d'ailleurs. Protégé par Charles X, qui succède à Louis XVIII à la mort de ce dernier en 1824, il compose *Le voyage à Reims*, sorte d'opéra – cantate, pour le sacre du nouveau roi en mai 1825. Il s'adapte au goût français en adaptant certaines de ses œuvres antérieures, mais aussi en composant de nouvelles partitions. *Le siège de Corinthe* (1826) est une petite révolution dans l'orchestre de théâtre, selon Berlioz ; *Moïse*, adapté de son *Mosè* de l'époque napolitaine, est une synthèse entre opéras français et italien ; en 1828, *Le comte Ory* le voit renouer avec la veine comique, dans un esprit assez proche de Boieldieu, et avec lequel il connaît encore un vif succès. Mais c'est surtout *Guillaume Tell*, composé en 1829, qui retient l'attention : c'est un opéra écrit en 6 mois, ce qui est fort long par rapport à ses autres œuvres ; le livret, inspiré de Schiller (un Schiller très affadi, toutefois), est encensé par Gounod, Bellini, Mendelssohn, Bizet, Donizetti. Il s'agit du modèle maintes fois copié mais jamais égalé de ce qu'on appelle le grand opéra français, avec toutes les conventions propres au genre. Il

s'éloigne de la virtuosité vocale au profit d'une déclamation lyrique et d'un chant plus soutenu. Pour arriver à ce résultat, Rossini a dû réformer l'orchestre et développer les masses chorales. Le public est toutefois dérouté par ce nouveau style et le boude quelque peu. Dans le même temps, Rossini assiste à l'émergence de nouveaux talents, au premier rang desquels Giacomo Meyerbeer (1791-1864), qui devient la coqueluche du public parisien, et Hector Berlioz (1803-1869), qui fait entrer la musique française dans le grand romantisme. Donizetti et Bellini commencent également à se faire connaître et apprécier dans la capitale.

La Révolution des Trois Glorieuses en Juillet 1830 provoque l'abdication de Charles X. Rossini perd là son principal soutien et, devant l'accueil un peu tiède qu'a reçu son *Guillaume Tell*, il décide de ne plus écrire pour la scène. Peut-être a-t-il senti qu'il forçait déjà son talent avec ce dernier opéra ? Peut-être ne se sent-il plus en phase avec l'évolution du goût musical du public ? Les raisons précises de cette retraite, prédite dès 1819 par Stendhal, ne sont toujours pas claires. À la même époque, il se sépare d'Isabella Colbran ; il abandonne son projet pour un *Faust* et pour une *Jeanne d'Arc* ; il démissionne de son poste au Théâtre Italien, où il avait pourtant découvert de nombreux talents (la Malibran, notamment) et où il avait réussi à élever le niveau de l'orchestre et des chanteurs, et s'installe à Passy. Il commence à voyager en Europe à partir de 1836, en Allemagne, puis en Espagne, où il compose son *Stabat mater* et ses *Soirées musicales*. Puis il retourne se fixer en Italie, à Milan puis à Bologne, où il prend la direction du Liceo Musicale qu'il avait fréquenté pendant son enfance. Au décès d'Isabelle Colbran, en 1846, il épouse en secondes noces Olympe Pélissier, avec qui il vivait depuis plusieurs années. Il doit fuir la ville lors des événements révolutionnaires de 1848, et s'installe à Florence.

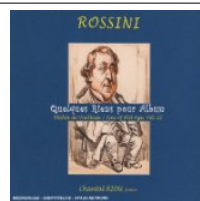


Stabat Mater / G. Rossini ; L. Orgonasova, C. Bartoli, R. Gimenez, R. Scandiuzzi ; Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor et Orch. Philh. de Vienne dirigés par Myung-Whun Chung.- Deutsche Grammophon, (p) 1996.- 1 CD 60 mn+livret 19 p.

3 ROS 41

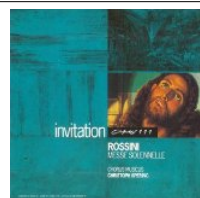
En 1855, Rossini revient en France. Il partage son temps entre sa résidence de Passy et son appartement de la Chaussée d'Antin, à Paris, où il reçoit le tout-Paris artistique. Même Richard Wagner, dont la musique est si différente de la sienne, lui rend visite en 1860 et lui rend cet hommage nuancé : « Comme Mozart, cet homme possédait au plus haut degré le don de l'invention mélodique. Il était en outre merveilleusement secondé par son instinct de la scène et de l'expression dramatique... En un mot, c'est un génie qui s'est égaré faute d'avoir été bien préparé et d'avoir rencontré le milieu pour lequel ses hautes facultés créatrices l'avaient désigné. Mais je dois le constater : de tous les musiciens que j'ai rencontrés à Paris, c'est le seul vraiment grand ».

Rue de la Chaussée d'Antin, où il tient salon, on côtoie la fine fleur de la nouvelle génération française « post – Wagner », notamment Camille Saint-Saëns (1835-1921). Il y compose ses *Péchés de vieillesse*, ravissantes pièces pour piano seul ou pour chant accompagné. En bon vivant patenté, il se consacre à la gastronomie, lui dont la cave est particulièrement réputée ! Il compose en 1864 une *Petite messe solennelle*, chef d'œuvre de musique sacrée à l'orchestration étonnante, où les vocalises héritées du *bel canto* servent une musique rappelant parfois les vieux maîtres du 17^{ème} siècle italien. Il meurt des suites d'une pneumonie le 13 novembre 1868 à Passy, entouré de ses chanteuses fétiches, Adelina Patti et Maria Alboni. Après une cérémonie grandiose à l'église de la Trinité, sa dépouille est transférée à Florence.



Péchés de vieillesse. 12, Quelques riens pour album / Gioacchino Rossini ; Chantal Riou.- Mandala, 2006.- 1 CD 82 mn+livret 15 p.

3 ROS 11 11



Messe solennelle / Gioacchino Rossini ; Chorus Musicus dirigé par Christoph Spering.- Opus 111, 1998.- 1 CD 79 mn+livret 26 p.- (Invitation).

3 ROS 43

b. La place de Rossini dans la musique et l'opéra

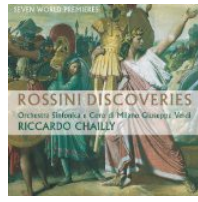
Rossini occupe une place essentielle dans l'histoire de l'opéra ; il est une sorte de chaînon manquant entre Gluck et Richard Wagner, ou entre Mozart et le romantisme. Pour bien saisir son importance, il convient de se souvenir que la musique italienne de la toute fin du XVIII^{ème} siècle et du début du XIX^{ème} connaît un passage à vide. Après la fin de l'époque baroque, qui a vu fleurir dans la péninsule des talents aussi divers que Corelli (1653-1713), Albinoni (1671-1751) ou Vivaldi (1678-1741), pour ne citer que les plus connus, le centre de gravité musical de l'Europe se déplace vers le Nord : l'école de Mannheim jette les bases du classicisme dès les années 1730-1750 ; Haydn, Mozart, puis Beethoven sont les compositeurs les plus importants d'un continent où la musique se germanise. L'Italie semble ne plus être en mesure de former de grands compositeurs, et l'on fait souvent appel, au sud des Alpes, à des artistes autrichiens ou allemands. Dans le même temps, une sorte de chauvinisme musical pousse les Italiens à penser qu'eux seuls détiennent la vérité musicale, et on assiste à un rejet des innovations germaniques. Rossini est ainsi brocardé par son maître, Stanislas Mattei, qui le surnomme « Il Tedeschino » (le petit Allemand) lorsqu'il entreprend l'étude des œuvres de Mozart et d'Haydn. Dans sa bouche, ce surnom n'a rien d'affectueux...

Il s'ensuit de ce repli italien que l'opéra transalpin se sclérose, tous les compositeurs travaillant sur des schémas identiques. Seul Simon Mayr, compositeur venu d'Allemagne, ose assouplir l'opéra *seria* en utilisant des sujets non mythologiques. Toutefois, si plusieurs musiciens le suivent dans cette voie d'une réforme du fond, les orchestrations sont à la peine, et ne tiennent pas compte des apports de l'école de Mannheim. En revanche, Rossini, qui a étudié l'œuvre de Haydn et de Mozart, cherche très tôt à élargir la palette sonore en soignant

l'harmonie et l'orchestration, et n'hésite pas à réformer certaines pratiques quand cela peut servir ses desseins. Cette attitude lui vaudra quelques inimitiés, en particulier à Naples, chez Paisiello et ses défenseurs, ou encore à Venise

L'apport de Rossini est essentiel : il rompt avec le récitatif sec accompagné au seul clavecin, au profit d'une déclamation lyrique plus proche du texte, il relie les airs par des transitions orchestrales qui annoncent de loin le discours musical continu cher à Wagner, et impose à ses chanteurs de respecter scrupuleusement toutes les ornementsations qu'il écrit avec une grande précision. Enfin, il « invente » en quelque sorte le grand opéra à la française avec *Guillaume Tell*, en 1829.

Après sa disparition, Rossini se retrouve très vite sous estimé, en grande partie à cause de sa retraite prématurée, peut-être aussi pour son épicurisme affiché, que certains ont pris pour du dilettantisme. Ses opéras, à l'exception notable du *Barbier de Séville*, ont été complètement oubliés par un public qui avait tendance à mépriser son style « surchargé de vocalises » (selon un critique de l'époque), mais aussi par des chanteurs qui n'étaient pas toujours capables de chanter ce répertoire d'une grande finesse, si différent des rôles verdiens, wagnériens ou français... La simplicité des moyens employés – une musique qui ne l'éloigne jamais de la tonalité – l'utilisation de procédés tels que le *crescendo* – ont valu à Rossini un mépris tenace. Il est pourtant à l'opéra ce que Beethoven est à la symphonie, ou Schubert au Lied, c'est-à-dire un monument de la musique. Ce n'est finalement qu'à partir des années 1970 que son œuvre a été réévaluée à sa juste valeur : une musique desservie bien souvent par des livrets médiocres, mais pétillante, et d'une vivacité qui n'exclut jamais le sentiment.



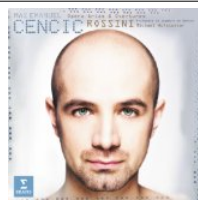
Rossini discoveries / Gioacchino Rossini ; Orchestre Symphonique et Choeur de Milan "Giuseppe Verdi" dirigés par Riccardo Chailly.- Decca Records, 2002.- 1 CD 71 mn+livret 51 p.

3 ROS



Ouvertures célèbres / Gioacchino Rossini ; Academy of Saint Martin of the Fields dirigé par Sir Neville Marriner.- Philips, 1996.- 1 CD 76 mn+livret (14) p.- (Les 100 classiques).

3 ROS 25



Opera arias and overtures / Gioacchino Rossini ; Max Emanuel Cencic ; Orchestre de chambre de Genève dirigé par Michael Hofstetter.- Virgin Classics, 2007.- 1 CD 74 mn+livret 27 p.

3 ROS 37

2. Le Comte Ory

a. L'écriture et la création

Le 19 juin 1825 a lieu au Théâtre des Italiens la création de *Il Viaggio a Reims*, sorte d'opéra-cantate chanté en italien et composé par Rossini pour célébrer le couronnement de Charles X. Après quatre représentations seulement, l'œuvre est retirée de l'affiche, mais Rossini en réutilise plusieurs passages entiers pour sa nouvelle composition. Le public ne remarque donc pas, lors de la première du *Comte Ory* à la salle le Peletier le 20 août 1828, que de larges passages sont en fait des remplois de cet ouvrage antérieur. On y retrouve notamment le « grand pezzo concertato a 14 voci » qui devient le finale du premier acte (réduit à 7 voix seulement) ainsi que six numéros. Qu'importe, le succès est au rendez-vous, puisqu'on dénombre 400 représentations du *Comte Ory* entre la création et le milieu des années 1880 !

Le livret de cette comédie est écrit par Eugène Scribe (1791-1861), auteur à succès à qui l'on doit déjà le livret de *La dame blanche* de Boieldieu et qui vient d'écrire

celui de *La muette de Portici*, d'Auber. Scribe s'associe avec Charles-Gaspard Delestre-Poirson (1790-1859) pour adapter un vaudeville en un acte qu'ils ont écrit ensemble en 1816. Cette pièce s'inspire d'une vieille ballade picarde (*Le comte Ory et les nonnes de Formoutiers*) narrant les frasques d'un chevalier qui, déguisé en religieuse, s'introduit dans un couvent afin d'abuser des nonnes. La ballade originelle, publiée en 1785, est d'ailleurs citée dans la partition de Rossini, qui en utilise la mélodie pour la chanson à boire de l'acte II.

La censure ne peut évidemment pas accepter un sujet aussi scabreux sans modifications. Les auteurs s'adaptent donc : le couvent est remplacé par un château, et les nonnes par les épouses fidèles des chevaliers partis guerroyer en Terre Sainte. Quant à la Mère supérieure, elle devient la chaste sœur du comte de Formoutiers, qui a invité les nobles dames des environs à se réfugier dans son « castel » pendant la durée de la Croisade... Mais le sujet reste le

même et le public parisien fait un triomphe à cette dernière comédie du maître de Pesaro, qui précède de tout juste un an *Guillaume Tell*, son ultime ouvrage lyrique. Curieusement, après 1884, *Le comte Ory* disparaît totalement des programmations

avant de réapparaître en 1954 à Edimbourg puis à Paris en 1958, avant de figurer à nouveau de façon plus régulière sur les grandes scènes françaises et étrangères depuis une trentaine d'années.



Le Comte Ory / Gioachino Rossini ; Juan Diego Florez, Stefania Bonfadelli, Alastair Miles, Marie-Ange Todorovitch ; Orchestre du Théâtre Communal de Bologne dirigé par Jesus Lopez-Cobos.- Deutsche Grammophon, 2004.- 2 CD 67 + 65mn+brochure 94 p.

3.35 ROS

b. Distribution

Le Comte Ory s'articule autour de 3 rôles principaux et de 4 rôles secondaires, auxquels s'ajoutent de nombreux choristes et figurants.

Le Comte Ory, jeune libertin, fils d'un duc parti en Croisade (ténor)
 Le Gouverneur – précepteur du Comte Ory (basse)
 Isolier, page du Comte Ory (mezzo-soprano)
 Raimbaud, chevalier, compagnon de folies du Comte Ory (basse)
 La Comtesse Adèle de Formoutiers, sœur d'un Croisé (soprano)

Dame Ragonde, tourière du château de Formoutiers (mezzo-soprano)
 Alice, jeune paysanne (soprano)
 Quatre chevaliers, amis du Comte Ory (ténors)
 Chevaliers croisés, compagnons du duc
 Chevaliers de la suite du Comte Ory
 Écuyers, Paysans et Paysannes,
 Dames d'honneur de la Comtesse

La scène se passe devant et dans le château de Formoutiers, en Touraine .

c. Isolier, rôle travesti...

Pour le personnage d'Isolier, un jeune page amoureux de la jolie comtesse Adèle, Rossini utilise une voix de femme. Ce choix, qui peut sembler étrange de nos jours, n'a pourtant rien de surprenant dans le contexte de l'époque. Au XVII^{ème} siècle déjà, les rôles principaux sont tenus par des castrats ou des sopranos, dont les voix se prêtent plus à la virtuosité vocale que celles des ténors ou des basses, reléguées à des emplois subalternes. Le public d'alors, qui ne se préoccupe guère de réalisme, adule ces voix aiguës, perçues comme angéliques et plus à même de véhiculer les passions et sentiments. Certains compositeurs de l'époque baroque n'hésitent pas à utiliser pour certains rôles des enfants ou des ténors

à la voix particulièrement haute pour satisfaire ce goût du public. Ainsi, c'est un castrat qui interprète le rôle du très viril empereur Néron lors de la création de *Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi en 1642. Il arrive même à l'époque qu'un castrat joue le rôle d'une femme, pendant qu'une soprano tient celui du héros ! Par ailleurs, comme il est difficile aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles de trouver des interprètes répondant aux exigences artistiques des compositeurs, ces derniers sont contraints d'écrire leur musique en fonction des chanteurs disponibles.

La tradition du rôle travesti se maintient dans l'opéra italien malgré le déclin du *bel canto* qui, avec ses vocalises et ses ornements, correspond à l'âge d'or des castrats. Elle perdure chez Domenico Cimarosa, chez Joseph Haydn et même chez Mozart (avec le rôle de Chérubin dans *Les noces de Figaro*). Les grands musiciens italiens de la première moitié du XIX^{ème} siècle confient également des emplois de jeunes amoureux transis à des chanteuses, le plus souvent des mezzo-sopranos. C'est le cas chez Donizetti (dans *Ann Boleyn* notamment), chez Bellini (le rôle de Roméo dans *I Capuletti e i Montecchi*) ou encore chez Rossini, dans *La dame du lac* ou dans *Sémiramis*. Le rôle d'Isolier, jeune page amoureux de la comtesse dans *Le comte Ory* est l'un des rares exemples de rôles

travestis dans l'opéra français de l'époque. Berlioz utilise le procédé dans *Benvenuto Cellini* (1838) puis dans *Les Troyens* (créé en 1863), mais c'est surtout Jacques Offenbach qui se prête au jeu avec les rôles d'Oreste dans *La belle Hélène*, Nicklausse et la muse dans *Les contes d'Hoffmann* et surtout avec le rôle titre de *Fantasio*. On trouve encore quelques exemples de travestis dans l'opéra des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, de Carl Maria von Weber (avec Puck, dans *Obéron*, 1826) à Alban Berg (pour un groom et un étudiant dans *Lulu*, 1935), en passant par Giuseppe Verdi (dans *Don Carlos* et dans *Un bal masqué*), Richard Wagner (pour Adriano dans *Rienzi*) ou encore Richard Strauss (avec Octavian, le jeune amant de la Maréchale dans *Le chevalier à la rose*, 1911)...

d. Argument

Acte I

Scène 1. Devant le château de Formoutiers, des paysannes sont occupées à dresser un berceau de feuillages et de fleurs. Raimbaud, qui dissimule habilement son habit de chevalier, annonce l'arrivée prochaine d'un ermite venu rendre ses oracles. Les jeunes paysannes se réjouissent de sa venue, car elles voient en lui l'homme capable de leur apporter la richesse et l'amour. Raimbaud s'offusque de leur frivolité, et leur intime l'ordre de préparer quelques offrandes pour le sage.

Scène 2. Dame Ragonde, la tourière du château, annonce que sa maîtresse, la comtesse Adèle, viendra rendre visite à l'ermite afin qu'il l'aide à apaiser le mal mystérieux dont elle souffre. Raimbaud confirme qu'il s'agit là d'une sage décision : l'ermite serait même capable de permettre à une veuve de retrouver son mari ! Ragonde, conquise, décide de le consulter elle aussi...

Scène 3. Le comte Ory, déguisé en ermite, fait son entrée. Il invite chacun à venir se confier afin qu'il prodigue ses conseils et

qu'il exauce les vœux. Les paysans se pressent autour de lui et énoncent leurs doléances, à commencer par Ragonde, qui réclame le prompt retour de son mari. La jeune Alice, quant à elle, souhaite épouser le beau Julien... Pour satisfaire ces demandes, le faux ermite suggère de recevoir les demoiselles l'une après l'autre dans sa retraite le soir venu. Ragonde annonce à l'ermite que sa maîtresse va venir aussi le consulter. Recluse dans le château avec toutes les femmes des environs depuis que les hommes sont partis pour la croisade avec son frère le comte de Formoutiers, la belle Adèle dépérit et souhaite s'en entretenir avec un confesseur. Ory, qui la convoite, est ravi de l'aubaine... Ragonde peut lui annoncer qu'il accepte de la recevoir. En attendant, il se retire dans son ermitage pour accueillir les jeunes paysannes dont il a promis de soigner les maux.

Scène 4. Devant le château apparaissent le Gouverneur et le page Isolier. Le premier bougonne : il aurait préféré rester avec son escorte et ne comprend pas pourquoi le jeune homme l'oblige à passer devant ce

château. Isolier, amoureux de sa cousine la belle Adèle, veut simplement tenter d'apercevoir la jeune châtelaine ; mais le Gouverneur lui rappelle la mission qui leur a été confiée par le Duc : retrouver le comte Ory, son fils qui a disparu depuis une semaine, et le ramener au palais. Le chenapan, connu pour ses frasques, a été vu dans la région, mais il reste introuvable...

Scène 5. Un groupe de jolies paysannes sort du château. Surpris de voir autant de charmants minois rassemblés, le Gouverneur se doute que le comte n'est pas loin. Il questionne les jeunes filles et ne tarde pas à apprendre qu'un ermite s'est installé à proximité ; il fait vite le rapprochement entre l'arrivée de l'ermite et la disparition du comte. Alice lui annonce qu'Adèle va descendre consulter l'ermite d'un instant à l'autre, à la plus grande joie d'Isolier, qui va enfin pouvoir rencontrer la dame de ses pensées. Le Gouverneur part chercher son escorte afin de pouvoir confondre l'imposteur et le ramener à son père.

Scène 6. Isolier ne sait comment aborder Adèle. Et s'il demandait conseil à cet ermite dont toutes les jeunes paysannes ont dit tant de bien ?

Scène 7. Le comte arrive. Il reconnaît aussitôt son page, qui de son côté ne le remet pas à cause de son déguisement et de sa fausse barbe. Ory invite Isolier à se confier. Ce dernier avoue son amour pour Adèle mais déplore de ne pouvoir l'approcher. Il a l'idée de pénétrer dans le château déguisé en pèlerin, mais demande aussi à l'ermite d'intercéder en sa faveur en essayant de la persuader de renoncer à son attitude indifférente qui pourrait bien être la cause du mal qui la ronge. D'abord furieux contre son page qui se pose en rival, Ory reconnaît que les projets du jeune homme peuvent être utilisés à son profit : il décide d'utiliser les arguments énoncés par Isolier pour convaincre la belle de céder à ses propres avances...

Scène 8. La comtesse sort du château pour consulter l'ermite. En proie à une tristesse persistante, elle s'étirole. Ory l'invite à céder à l'appel de l'amour afin d'enrayer ce mal. Abusant de sa confiance, il parvient facilement à convaincre la jeune femme qui a pourtant fait serment de célibat. Elle aperçoit Isolier, qui a assisté à la scène avec intérêt, et lui avoue qu'elle l'aime, au grand dam d'Ory, qui sent sa proie lui échapper. Il tente son va-tout en la mettant en garde contre le page, qui est tout de même au service de ce fripon de comte Ory ! Il obtient d'entrer au château avec elle pour la mettre en garde de façon plus précise, laissant Isolier devant le pont-levis. Mais c'est à ce moment que surgit le Gouverneur, accompagné de son escorte...

Scène 9. Le Gouverneur reconnaît Raimbaud. Ses doutes sont levés : l'ermite qui se tient à la porte du château en compagnie d'Adèle n'est autre que le comte Ory. L'imposteur est démasqué, au grand soulagement d'Isolier. Ragonde remet à Adèle une lettre qui vient d'arriver : c'est un message du frère de la comtesse, annonçant le retour victorieux des Croisés, qui ne sont plus qu'à deux jours de route. C'est un nouveau revers pour Ory, qui tient toutefois à profiter de ces deux jours pour mettre ses plans à exécution. Il se réfugie dans son ermitage avec Raimbaud pour ne pas être emmené par le Gouverneur.

Acte II

Scène 1. Dans sa chambre, Adèle, Ragonde et d'autres dames de sa suite s'occupent à des travaux d'aiguille. Tout en commentant l'inconduite du comte Ory, elles perçoivent l'arrivée lointaine d'un orage qui se déchaîne soudain. Alors que la grêle tombe et que le tonnerre retentit, on entend frapper : c'est un groupe de pèlerines surprises par les intempéries et qui demandent l'hospitalité. Pétrie de charité chrétienne, Adèle ne peut qu'accepter...

Scène 2. Ragonde, sortie les accueillir, revient et rend compte à sa maîtresse. Elle a

ouvert aux quatorze voyageuses qui lui ont raconté que, fuyant les assauts du comte Ory et de ses sbires, elles cherchent à se mettre à l'abri du libertin et de l'orage. L'une d'elle veut témoigner de sa reconnaissance et demande à être introduite auprès de la châtelaine. Ragonde la fait entrer...

Scène 3. La pèlerine en question n'est autre qu'Ory lui-même, méconnaissable sous son nouveau déguisement, et les autres voyageuses ne sont évidemment que ses compagnons. Il remercie la jeune noble de son accueil et se montre rapidement très empressé. Adèle, modère ses ardeurs, sans se douter toutefois qu'il s'agit encore d'une ruse d'Ory. Il essaie de sonder le cœur de la jeune femme, disant que selon les rumeurs, cet affreux comte serait réellement amoureux d'elle. Mais la réponse d'Adèle est sans équivoque : elle n'a aucune attirance pour ce séducteur impénitent. Cette résistance ne décourage pas la fausse pèlerine, bien au contraire !

Scènes 4, 5 & 6. Adèle a fait servir un frugal repas aux pèlerines et au Gouverneur, qui a renoncé à ramener Ory au palais ducal, au risque de perdre sa place auprès du Duc. Raimbaud a exploré les caves du château et, après avoir narré cette expédition avec force détails, exhibe un panier plein de bouteilles de bon vin que conservait le sire de Formoutiers. Les chevaliers entonnent une chanson à boire,

qui se transforme en prière dès que Ragonde paraît.

Scène 7, 8 & 9. Adèle invite les pèlerines à se retirer pour la nuit. Elle se prépare à se coucher lorsqu'Isolier se présente : il lui annonce que les Croisés, en avance, ne sont plus qu'à une courte distance du château. Leur arrivée, prévue initialement pour le lendemain, est imminente. Ragonde suggère de prévenir les pèlerines, mais Isolier l'arrête : il comprend tout de suite qu'il s'agit d'Ory et de ses compagnons ! Adèle est terrifiée : comment expliquer à son frère qu'elle héberge 14 chevaliers ? Isolier improvise un stratagème pour gagner du temps et sauver la situation.

Scène 10. Isolier se déguise en femme. Ory s'introduit dans la chambre d'Adèle. Dans la pénombre, il s'adresse au page et lui prend la main, croyant avoir affaire à la comtesse. Il finit par se dévoiler, mais c'est à ce moment que résonnent les clairons annonçant le retour des Croisés. Isolier retire son déguisement ; décontenancé, Ory commence par le menacer, mais le page lui annonce l'arrivée du duc ; c'est lui, Ory, qui va se trouver en difficulté !

Scène 11. Ory s'avoue enfin vaincu. Adèle exige son départ. Ridiculisé, le comte accepte et s'enfuit par une porte dérobée, au moment où le Duc et les chevaliers, précédés de leurs écuyers, arrivent au château en triomphateurs « que l'amour et la gloire ont ramenés dans leurs foyers »...

Costume de M^{me} CINTI DAMOREAU, rôle de la Comtesse de FORMOUTIERS,
dans le Comte Ory, opéra.

Académie Royale de Musique

N^o 665



Che. Moutonnet, Libraire, rue du Coq, N^o 13 et 15, à Paris.

Malouin s.

Vous que l'on dit sensible
Daignez, si il est possible
Guérir le mal terrible
Dont je me sens mourir! Acte 1^{er} Scène 8.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Costume de scène de Laure Cinti-Damoreau pour la Comtesse Adèle
lors de la création du Comte Ory