

**Rossini : acteur et objet sur la scène de la vie parisienne
L'écriture en miroir d'une conquête (1823).**

I. Résumé de la thèse

Au cours du XIX^e siècle, Paris accède au rang de capitale européenne de la musique. L'acquisition de ce titre de gloire musicale est principalement due au fait que des musiciens français ainsi que des artistes étrangers ont fait le choix d'y séjourner, d'y travailler et de faire de cette ville leur principale source d'inspiration. Ainsi, Paris devient, tour à tour, la patrie d'adoption d'un nombre considérable de compositeurs italiens comme Lully, Cherubini, Spontini, Piccinni, Sacchini et Paër. Cependant, en 1823, le célèbre Gioachino Rossini manque encore à l'appel et ce, malgré la vaste diffusion de sa musique dans la capitale ainsi que le triomphe que lui réserve une partie du public parisien. Dès 1818, le gouvernement français cherche à convaincre Rossini de visiter Paris. Il faudra pourtant attendre cinq ans pour qu'il honore cette invitation. Lors de son premier séjour d'un mois dans la capitale française, l'emploi du temps du compositeur italien est très chargé. Un grand banquet réunissant autour d'une même table les personnalités les plus éminentes de la vie artistique parisienne est notamment organisé en son honneur. Ce diner donne aussitôt naissance à une pièce de circonstance *Rossini à Paris ou Le grand diner* montée au théâtre du Gymnase sur un livret de Scribe et de Mazère. Rossini assistera à la première de cet à-propos-vaudeville devenant ainsi acteur et spectateur de sa propre histoire.

Cette thèse s'intéresse aux stratégies mises en place par le gouvernement français pour convaincre Rossini de s'installer à Paris ainsi qu'à la conquête Rossinienne de l'espace urbain. Elle porte notamment sur la pénétration du compositeur dans l'espace public (son premier contact avec certaines institutions françaises), dans l'espace privé (sa fréquentation des salons parisiens) et sur les conditions de diffusion et de circulation de ses œuvres dans les théâtres parisiens. D'autre part, il s'agit d'une investigation de l'espace social dans lequel le séjour parisien du compositeur s'inscrit. Sa présence dans la ville déclenche ou ravive une querelle dont les enjeux sont vraisemblablement de nature sociale. Quels sont les thèmes et les acteurs de cette querelle ? Voit-on s'imposer de nouvelles catégories, de nouvelles valeurs ou les réminiscences d'anciennes querelles? Enfin, c'est dans un espace de l'entre-deux entre fiction et réalité, entre mise en scène et mise en abîme que se situe la partie plus novatrice de notre étude. À travers l'analyse de la pièce *Rossini à Paris ou Le grand diner*, il s'agit de bâtir une sociologie de la création artistique et de la représentation théâtrale.

II. Itinéraire de réflexion : combiner le temps et l'espace autour d'un grand homme

L'idée même de biographie renvoie généralement à une mesure temporelle manifeste, celle d'une vie¹. Aussi, comment puis-je justifier le découpage de mon objet d'étude ? Qu'est ce qu'un mois de la vie de Rossini ? Peut-on, pour le moins, le considérer comme un tournant de sa carrière ? En réalité, cette étude ne se limite pas à une tranche de vie de Rossini mais repose sur un jeu d'échelles² temporelles plus subtil qui consiste à jongler entre le temps de l'évènement (au fil des dépêches journalistiques), le court terme (l'agenda parisien de Rossini sur un mois) et la perspective de longue durée (l'évolution des institutions, de la vie politique, de l'histoire de la musique). Le premier temps de type événementiel a beau être le plus explosif³, il manque parfois de vraisemblance et apparaît souvent sous forme de nouvelle tapageuse voire de spéculation journalistique, c'est le cas notamment de l'entrée de Rossini dans Paris. Le deuxième temps dit « court » est ponctué au rythme des rendez-vous journaliers du *Maestro* à Paris. Cette étude empirique cherche à reconstituer l'agenda du compositeur afin lui donner du sens. Enfin, la perspective de longue durée permet d'éviter de renfermer l'objet d'étude sur lui-même ou de le méduser outre mesure sous forme d'unité de temps étriquée. En effet, le déroulement du séjour parisien de Rossini nous amène à sillonner plusieurs institutions françaises qui en constituent les étapes essentielles, à savoir le Conservatoire de musique, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie Royale de Musique, le Théâtre-Italien. Or, l'institution en tant qu'objet privilégié de la sociologie, nécessite un élargissement de l'échelle temporelle (E. Durkheim). De plus, Rossini, en tant que compositeur, s'inscrit dans le temps long de l'histoire de la musique sujet au processus arbitraire de classement, déclassement et reclassement des productions musicales ainsi que de leurs créateurs. Les institutions (théâtres, Académies) ainsi que leurs relations faites de distance et de proximité avec certains pouvoirs jouent d'ailleurs un rôle actif dans la redistribution des hiérarchies internes. De même, la musique en tant que discipline se transforme lentement au fil du temps, passant de discipline scientifique à discipline artistique, de théorie à *praxis*. Enfin, le séjour parisien de Rossini s'inscrit au cœur de la Première Restauration de Louis XVIII, « [...] temps de passage, où les vieilles formes ne sont plus, et où les nouvelles ne sont pas encore [...] »⁴. Pour appréhender ce temps, marqué par la relecture des conventions, des représentations et des traditions, une perspective de longue durée s'impose et nous invite à revisiter la période prérévolutionnaire. Il est certain que cette manière d'appréhender la dimension temporelle doit s'accompagner d'une flexible dimension spatiale. Aussi, la notion d'espace, longtemps réservée aux domaines de la géographie ou de la physique, est au cœur même de mon étude. En effet, l'espace, devenu outil privilégié des

¹ BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 1986, pp. 69-72.

² REVEL, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes Etudes », 1996.

³ BRAUDEL, Fernand, « Histoire et Sciences sociales: La longue durée » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 13e Année, No. 4 (Oct. - Dec., 1958), p. 727-728.

⁴ THIERRY, Augustin, *Le censeur Européen*, n°21, 5 juillet 1819, p.4.

sciences sociales, peut avoir un sens métaphorique se détachant de l'espace concret (Habermas - Bourdieu), nous parlerons donc d'espace urbain, social, culturel, musical⁵, esthétique et théâtral.

III. Le premier séjour de Rossini à Paris

III.a Les faux départs : spéculations autour de la date d'arrivée du Maestro Rossini

En 1818, les journaux napolitains et parisiens pleurent la disparition du grand compositeur Gioachino⁶ Rossini, mort des suites d'une grave inflammation à la gorge. Si on en croit la presse, la carrière du *Maestro* se serait brusquement interrompue après la création de l'opéra *La gazza ladra*. Il faudra cependant attendre un article du *Giornale* officiel napolitain⁷ ainsi que du *Moniteur* parisien pour démentir cette fausse nouvelle et, par là même, redonner vie au jeune compositeur. Dans la ville de Paris, les nouvelles vont à grand train et il n'importe guère qu'elles se révèlent fausses pourvu qu'elles alimentent les conversations et qu'elles interrompent, le temps d'une causerie, le mal tant redouté de l'époque : l'ennui. On en parle comme d'une nécessité au rang du pain quotidien : « On est ici complètement indifférent à tout, sauf aux nouvelles, quelles qu'elles soient, qu'on est ravi de répandre par toute la ville et qui constituent la nourriture spirituelle des parisiens⁸. »

Rossini, pleinement conscient du fait que son succès croissant entrainera inévitablement une accentuation des atteintes à sa vie privée, décide d'écrire à sa mère pour la mettre en garde à propos des nombreuses rumeurs qui courent à son sujet.

[...] Falso è ch'io sia stato ammalato; vero è però che da qualche ordinario non vi Scrivo ed' è altresì vero che col mio Silenzio ho inteso punirvi per una sciocca lettera che mi scriveste, la quale solo contenea de' rimproveri perché non vi davo mie notizie, perché tutti sapevano che io andavo a Parigi e voi lo ignoravate, e che in fine si dicea che cambiavo sorte pure senz vostra Saputa. [...] Non crediate a nulla di quanto si dice sul mio conto, riportatevi solo a quanto vi dico io che sarete felice e farete così contento[...]⁹.

Fort d'un succès international, il se sait la proie des bavards et fait preuve d'une grande lucidité à cet égard. Son avertissement est simple : ne s'en tenir qu'aux nouvelles provenant de sa plume, ne rien croire hormis ses propres dires. Ainsi, les parents de Rossini pourront suivre pas à pas les pérégrinations de leur fils par le biais d'une correspondance régulière et ce, tout au long de sa carrière.

⁵ ESCAL, Françoise, *Espaces sociaux espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.

⁶ Gioachino ou Gioacchino, provient du prénom: Giovachino. Je fais le choix, comme beaucoup de musicologues d'utiliser le prénom Gioachino tout au long de cette thèse.

⁷ Voir *Il Giornale*, 9 juillet 1818. La biographie suivante évoque également cette rumeur : WEINSTOCK, Herbert, *Rossini: A Biography*, New York, A. A. Knopf, 1968, p. 89.

⁸ Lettre à Piotr Ivanovitch Panine du 31 mars 1778, in FONVIZINE, Denis, *Lettres de France (1777-1778)*, Paris/Oxford, CNRS Editions/Voltaire Foundation, 1995, p. 116.

⁹ *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, Pesaro: Fondazione Rossini, 1992, Vol. 3, p. 294, lettre 164, Napoli 4 agosto 1821, Gioachino Rossini a Anna Guidarini (Bologna) « S'il est faux que je sois tombé malade, il est cependant vrai que, depuis quelques jours, je ne vous écris plus et il est d'autant plus vrai que, par mon silence, j'ai voulu vous punir de la stupide lettre que vous m'avez écrite, laquelle contenait seulement des reproches quant au fait que je ne donnais pas de mes nouvelles, que tout le monde sauf vous savait que j'allais à Paris et qu'enfin, on disait que je changeais de compagnie sans vous tenir au courant [...] Ne croyiez pas du tout à ce que l'on raconte sur moi, référez vous uniquement à ce que moi je vous dis, vous serez heureux et vous me rendrez heureux. » [Notre traduction]

Le 9 novembre 1823, Rossini entre dans la ville de Paris pour la première fois. Dès le 18 octobre de cette même année, *La Pandore*, journal officiel des *dilettanti*, commence à mobiliser son lectorat en signalant l'arrivée du compositeur : « On annonce l'arrivée à Paris de Rossini et de Mme Colbran, son épouse¹⁰. » Cette nouvelle n'est ni totalement fautive ni complètement vraie, ce n'est qu'une distorsion vraisemblable de la réalité qui ne produit des effets considérables que parce qu'elle rencontre un terrain hautement réceptif¹¹. En anticipant la date effective d'arrivée du compositeur, ce journal ne manque pas d'alimenter l'attente, d'attiser la curiosité et de « surexciter les éléments émotifs¹² » de ses lecteurs¹³. *La Pandore* devient ainsi l'exclusif détenteur d'informations concernant la venue du compositeur et s'empare en quelque sorte de l'évènement en devançant, d'une part, les autres journaux et en participant, d'autre part, à la construction même de l'« évènement ». Le 1^{er} novembre, le même journal annonce de nouveau de manière grandiloquente l'arrivée du *Maestro* :

Rossini est arrivé à Paris. On assure que les trompettes, les trombones [sic], les basses, les contrebasses, les hautbois et les flageolets de la capitale doivent se réunir prochainement pour lui donner un concert où il ne sera joué et chanté que de la musique de sa composition¹⁴.

Cette fois-ci, *Le courrier des théâtres* confirme la nouvelle annoncée par *La Pandore* tout en ajoutant un dernier élément mensonger. Rossini aurait comme compagnon de voyage le célèbre chanteur David qui est censé rejoindre la troupe du Théâtre Royal Italien de Paris : « Rossini et sa femme sont arrivés hier à Paris, amenant avec eux David, le chanteur qu'on attend aux Bouffes¹⁵. » Ces diverses nouvelles gravitant autour de l'arrivée du compositeur renvoient à deux formes bien distinctes, celle d'une annonce officielle et celle d'un secret à divulguer, d'un fait confidentiel à faire connaître tout en recommandant la discrétion. Évidemment, l'ajout d'un quelconque détail, comme en l'occurrence : celui de l'arrivée du chanteur David, rend la dépêche plus attrayante.

Si en sociologie, la fausse nouvelle peut être considérée comme une maladie du corps social¹⁶ voire un phénomène pathologique, dans le cas de Rossini, on peut parler de fièvre collective reliée à un phénomène embryonnaire de « star-system ». La naissance de rumeurs et de spéculations autour de l'arrivée de Rossini découle principalement du climat euphorique qui a envahi une partie de la ville et de ses habitants. Comme le souligne Marc Bloch : « Une fausse nouvelle naît toujours de représentations collectives qui préexistent à sa naissance. [Elle] est le miroir où la « conscience collective » contemple ses propres traits¹⁷ ».

¹⁰ *La Pandore*, 18 octobre 1823.

¹¹ « À l'intérieur d'un groupe, la propagation des rumeurs concernant un sujet déterminé est en rapport direct avec l'importance et la nature ambiguë de ce sujet pour la vie de chacun des membres du groupe ». ALLPORT, Gordon W. et POSTMAN, Leo J., « Les bases psychologiques des rumeurs » in LEVY, André (éd.), *Psychologie sociale. Textes fondamentaux anglais et américains*, Paris, Dunod, 1965, t. 1, p. 170. Cité dans PLOUX, François, *De bouche à oreille : naissance et propagation des rumeurs dans la France du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2003, p. 62.

¹² LEFEBVRE, Georges, *La grande peur de 1789*, Paris, A. Colin, 1988 (1932), p. 253.

¹³ Au sujet des divers modes de vente et de lecture de la presse dans le Paris de la Restauration voir : PLOUX, François, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁴ *La Pandore*, 1^{er} novembre 1823.

¹⁵ *Le courrier des théâtres*, 1^{er} novembre 1823.

¹⁶ PLOUX, François, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁷ BLOCH, Marc, « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre » in *Revue de synthèse historique*, Paris, Allia, 1999, p. 48-49.

III.b L'entrée de Rossini dans la ville de Paris - un évènement ?

Le dimanche 9 novembre 1823, le compositeur italien Gioachino Rossini, âgé de trente et un ans, entre pour la première fois dans la ville de Paris, en compagnie de son épouse, la célèbre chanteuse Isabella Colbran. Leur séjour dans la capitale française dure un peu moins d'un mois, du 9 novembre au 7 décembre 1823, jour de leur départ vers Londres. Les Rossinis logent à quelques pas du Théâtre-Italien, plus précisément au numéro 6 de la rue Rameau, chez leur ami génois Nicola Biagioli (1768-1830). Ce dernier, résidant à Paris depuis 1799, s'est déjà fait un nom au sein du monde universitaire et savant¹⁸. D'ailleurs, dans *le courrier des théâtres* du 30 octobre, on peut lire que le poète, écrivain et grammairien Nicola Biagioli, reconnu pour ses ouvrages de grammaire italienne ainsi que pour ses éditions de Dante et de Pétrarque, vient d'ouvrir un cours de langue et de littérature italienne. La présence du compositeur chez lui ne peut que garantir le succès de sa récente activité, d'autant plus qu'en annonçant l'arrivée de Rossini, le *Journal des débats politiques et littéraires*¹⁹ n'hésite pas à mentionner le nom de celui qui l'héberge ainsi que l'adresse exacte de son habitation. Autant dire que le n°6 rue Rameau est, durant le mois de novembre 1823, sous tous les projecteurs. Plusieurs journaux parisiens couvrent l'évènement de bout en bout et font couler beaucoup d'encre sur les coulisses de ce voyage. Le séjour parisien du compositeur, telle la visite officielle d'un chef d'état, peut être suivi pas à pas par les lecteurs et étancher ainsi leur soif d'information. La *Pandore* est sans doute le journal parisien le plus à l'affût de « nouvelles Rossiniennes » et le plus soucieux d'être le premier et l'exclusif détenteur d'informations. D'ailleurs, ce journal n'hésitera pas à exprimer de manière explicite non seulement son objectif principal mais également le lectorat qu'il cible : « [...] Nous nous félicitons d'être les premiers à apprendre cette nouvelle aux véritables amis des arts [...]»²⁰.

Dès le 10 novembre, la nouvelle de l'arrivée du compositeur apparaît sur plusieurs journaux parisiens et cette fois-ci, il ne s'agit plus d'une erreur journalistique ou d'une simple supposition : Rossini est bel et bien dans la capitale. La *Pandore* s'empresse d'annoncer la nouvelle tout en cherchant à justifier ses dernières approximations par un « décidément » qui trahit une certaine impatience. « Rossini est décidément arrivé hier soir à Paris. On parle d'un diner que doivent lui donner ses nombreux admirateurs.»²¹ Au lendemain de son arrivée, le premier rendez-vous semble déjà fixé ou du moins, une rumeur s'est répandue dans la ville colportée par le bouche à oreille [On parle] : il est question d'un diner en l'honneur du compositeur. Ce sont donc les admirateurs de Rossini qui font le premier pas avec une invitation non encore rendue officielle et pourtant déjà parue dans la presse. L'arrivée de Rossini à Paris est, en premier lieu, un « événement qui occupe dans ce moment tous les *dilettanti*²². » En effet, à l'intérieur du périmètre restreint du Théâtre-Italien de Paris, considéré comme la clocher des *dilettanti*, les discours relatifs à l'arrivée de Rossini circulent, s'enrichissent et se contaminent de commentaires, d'estimations, de spéculations et de détails singuliers. Autrement dit, le cadre privilégié du Théâtre-Italien, connu comme étant le lieu

¹⁸ Pour en savoir plus sur le monde intellectuel Parisien voir: CHARLE, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, Paris, éditions du seuil, 1996.

¹⁹ MURPHY, Kerry, *Hector Berlioz and the development of French Music Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988, p. 47.

²⁰ *La Pandore*, 15 décembre 1823.

²¹ *La Pandore*, 10 novembre 1823.

²² *Ibid.*

par excellence de diffusion des opéras rossiniens devient, durant le séjour parisien du compositeur, le lieu par excellence de diffusion de nouvelles le concernant. Sur la base de quelques bribes d'informations lacunaires relatives à sa venue, chacun s'évertue à divulguer un détail inédit, fruit de son imagination ou de son intuition. Une chaîne de rumeurs envahit peu à peu la salle de théâtre qui joue le rôle de plaque tournante. En témoigne cet article de la *Pandore* :

[...] La nouvelle de l'arrivée de M. Rossini à Paris s'est répandue rapidement dans la salle. On en parlait au foyer et dans les loges ; chacun prétendait savoir quelque chose de plus positif sur l'heure de l'arrivée du grand compositeur, sur le lieu où il est descendu, et quelques particularités de plus sur sa personne. Ceux qui se croient aussi bien informés que possible, assuraient que Rossini a les manières les plus simples et les plus affables, qu'il est aussi modeste et aussi sensible aux compliments qu'on lui prodigue que s'il n'y était accoutumé, qu'il s'exprime très bien en français et presque sans accent, enfin qu'il se défie presque de ses moyens. Les compositeurs qui parlent de leur génie avec trop d'assurance ne peuvent que gagner à l'imiter [...] ²³.

Qu'est ce qui fait de l'arrivée de Rossini à Paris un événement ? Est-ce le climat d'interminable attente dans lequel les journaux parisiens ont cherché de nous plonger ? Est-ce le caractère solennel et inédit que revêt toute – première fois – ? Est-ce le désir d'assouvir une curiosité, de découvrir le grand homme « grandeur nature » ? Est-ce le fait d'être la troisième ville étrangère²⁴ à recevoir le *Maestro* ? Est-ce l'excitation que transmet l'idée d'une nouvelle et imminente querelle franco-italienne ? Est-ce l'occasion inespérée pour tourner au ridicule toute initiative provenant du groupe des *dilettanti* ? Est-ce l'occasion pour la ville de Paris d'endosser le titre de Capitale Européenne de la musique ? Est-ce simplement une manière de rompre la monotonie et de bousculer un tant soit peu l'équilibre sur lequel repose la ville ? Cette arrivée lance t'elle le départ du compte à rebours de la conquête Rossinienne ? Est-ce l'occasion d'inciter les plus talentueux chanteurs à travailler pour les théâtres parisiens ? Cette arrivée vient-elle confirmer le fait que la ville de Paris exerce un pouvoir irrésistible sur les maîtres étrangers ? Vient-elle confirmer que Paris est « le centre créateur où prennent corps toutes les idées, où éclatent tous les enthousiasmes, où rayonnent toutes les gloires [...] » une ville qui « [...] alimente à elle seule les pays rapprochés comme les plus éloignés²⁵ » ? Cette arrivée contribue-t-elle à la gloire musicale de la France ? Autant de questions qui ne prétendent ni à l'exhaustivité, ni à l'affirmation d'une vérité. Autant de questions qui correspondent à la pluralité des parisiens.

L'entrée de Rossini « en personne » dans la ville de Paris marque le passage spectaculaire du Rossini – comme on se l'imaginait – au Rossini – tel qu'il est. On passe d'un nom accompagné d'une réputation à un homme en chair et en os accompagné d'un corps. Ce qui était jusqu'alors de l'ordre de l'abstrait se concrétise : Rossini « s'incarne » aux yeux des parisiens. Comme le note Olivier Nora à propos de la visite que rend Paul Morand à Proust : « Le choc de l'apparition physique du grand homme est à la mesure de ce qu'elle a d'improbable : c'est le miracle d'une idée

²³ *La Pandore*, 11 novembre 1823.

²⁴ Après avoir passé six années au service du théâtre *San Carlo* de Naples, Rossini commence à se sentir à l'étroit. En effet, il souhaite tenter sa chance à l'étranger et dépasser les frontières de l'Italie qu'il a désormais parcourue de long en large. D'ailleurs, Rossini est convoité par plusieurs théâtres européens, celui de Londres, de Vienne et de Paris. L'impresario Barbaia, avec lequel il s'était engagé à Naples, le laisse partir à condition qu'il revienne et reprenne son activité au retour de son voyage, promesse que Rossini n'a évidemment jamais tenue. Il monte *Zelmira* à Naples (Février 1822) avant de le présenter au public de Vienne. Genève sera la deuxième ville étrangère qu'il visitera au cours de son voyage vers Paris (novembre 1823).

²⁵ Bertier de Sauvigny, *One century of French historiography*, p.43.

qui se matérialise, d'un concept qui s'incarne, d'une œuvre qui se fait chair²⁶. » L'arrivée de Rossini à Paris suppose une rencontre directe avec l'homme et son enveloppe corporelle, avec l'homme et sa voix, avec l'homme et son regard. Avant son arrivée, la figure de Rossini ne renvoyait qu'à l'espace musical et au monde imaginaire de ses œuvres auxquelles on accédait par le biais de la partition et de l'ouïe, elle renvoie désormais à l'espace humain auquel on accède de façon directe et immédiate pour une rencontre réelle avec un homme. Jusqu'à présent, les parisiens ont du se contenter d'un portrait figé ou d'une partition froide pour se représenter le *Maestro*. Seuls les quelques privilégiés qui ont eu l'opportunité de le rencontrer à l'étranger gardent peut-être en mémoire un vague souvenir, une image floue de sa physionomie.

Dans l'attente d'une rencontre directe avec Rossini, le premier réflexe est d'amalgamer l'homme et son œuvre, de confondre ce qu'il est avec ce qu'il fait. De même que pour Paul Morand, Proust ne peut qu'apparaître sous la forme d'un classique relié :

Un classique, pour moi, jusque là, c'était un défunt illustre : or, voilà que devant mes yeux se tenait un classique [...] Et par un miracle inouï, ce classique respirait, remuait, riait ; ce classique n'était pas *relié*²⁷.

Aussi, Rossini ne peut être qu'un *opera buffa* et ne peut se personnifier qu'à travers la silhouette d'un *Almaviva*, d'un *Figaro*, d'un *Rodrigo*. Sa visite incite donc à sortir de l'esthétique du spectaculaire pour affronter la réalité du vivant. « Emotion. Choc. Je m'étais fait une image du poète d'après ses œuvres et son portrait. J'avais devant moi l'homme vivant²⁸ ». Outre la fusion – confusion homme/œuvre, une irrésistible question s'impose : À quoi Rossini ressemble-t-il ? D'où la nécessité de se rattacher à un portrait afin de mettre un visage au grand nom et un corps au grand homme.

IV. Conclusion

Si je fais le choix d'étudier Rossini, c'est avant tout pour raconter une histoire collective. En effet, l'individu créateur nous intéresse principalement ici en tant qu'être social car Rossini est avant tout l'acteur d'un monde dans lequel il s'inscrit. Aussi, il s'agit d'associer l'analyse biographique à l'analyse des processus sociaux. Dans notre étude, Rossini oscille entre le rôle de spectateur et celui de l'acteur, entre l'actif du *faire* et le passif de *l'être vu*, entre le geste et son image dans le miroir²⁹.

²⁶ NORA, Olivier, "La visite au grand écrivain" in NORA, Pierre (éds), *Les lieux de mémoire, II La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 575

²⁷ MORAND, Paul, *Première visite de Marcel Proust*, Genève, Ed. Du Cheval ailé, 1948, p. 3.

²⁸ LOUYS, Pierre, "Paroles de Verlaine" in *Vers et Prose*, oct-déc 1910, p. 3.

²⁹ CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, ed. Gallimard, 1975, p.3.