

« L'entreprise était hardie »

Alexandre Dratwicki

« Le public a beaucoup applaudi.
Or, c'était sur le théâtre de Mozart. Cela dit tout. »
(*La Tribune des départements*, 14 mars 1831)

L'*opera seria Fausto* de Louise Bertin semble un ovni dans la production française du XIX^e siècle. Œuvre d'une compositrice, fondée sur une pièce de Goethe qui avait été jusqu'alors peu adaptée pour la scène lyrique, créée en italien et dans un théâtre dominé par des compositeurs ultramontains de renommée internationale, la partition possède de quoi susciter l'intérêt, ce qu'elle n'a d'ailleurs pas manqué de faire à son époque. Mais, tombée dans l'oubli en même temps que son autrice, elle s'est longtemps égarée dans les collections de la Bibliothèque nationale avant de resurgir il y a quelques années, d'être numérisée et rendue publique. Il est grand temps aujourd'hui de prêter une oreille attentive à cette musique bien moins douceuse ou conservatrice que les esprits misogynes pourraient le penser.

Un mot d'abord sur Louise Bertin elle-même. Plus chanceuse que bien d'autres de ses consœurs, elle n'est pas de ces compositrices qui subirent un contexte familial et financier peu propice à l'éclosion du talent et de la reconnaissance. Issue de l'une des plus grandes familles bourgeoises de son temps, elle observa ses parents côtoyer les ministres et les artistes avec une égale connivence. Et pour cause, son père était l'influent directeur du *Journal des débats*. Homme éclairé, il la soutint dans ses aspirations artistiques, autant que sa mère qui, excellente pianiste, fut probablement son initiatrice musicale avant de la confier à la houlette de

Fétis et – surtout – de Reicha. Louise Bertin doit à ce dernier la remise en cause des harmonies et des phrases mélodiques héritées des dogmes classiques. La compositrice n'a laissé que peu d'ouvrages, mais plusieurs sont d'envergure : notamment quatre opéras qui s'appuient tour à tour sur des livrets ou des inspirations de Walter Scott (*Guy Mannering*, 1825), Scribe (*Le Loup-garou*, 1827), Goethe (*Fausto*, 1831) et Victor Hugo (*La Esmeralda*, 1836). Tous représentent les différentes voies du romantisme frémissant. Si la première partition n'a connu qu'une création en privé, les trois autres ont affronté respectivement les scènes de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et de l'Opéra. C'est chose notable dont peu de compositeurs – et aucune autre compositrice – ne purent s'enorgueillir avant ou après cette époque.



SE MESURER À FAUST

Comme le signale Matéo Crémades dans une étude consacrée à l'artiste, l'éditeur Schlesinger publie, en juin 1826, une *Ultima scena di Fausto* de Louise Bertin, « composée et arrangée avec accompagnement de piano ». C'est donc un an avant la première représentation du *Loup-garou* (1827) que s'exprime cet intérêt précoce pour le personnage de Goethe. En France, ni la traduction de Gérard de Nerval (1828) ni la publication des *Huit Scènes de Faust* de Berlioz (1829) n'ont encore paru. Voilà qui place Louise Bertin en compositrice visionnaire. Elle aurait pu sembler lancer une mode parisienne si l'ordre de confrontation de ces ouvrages avec le public n'avait inversé complètement l'Histoire. Injustice d'autant plus prononcée que *Fausto*, finalement créé en 1831, après les coups d'éclat de Nerval et Berlioz, est concurrencé par une pièce sur le même sujet jouée simultanément au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

Ce *Fausto* pose deux défis particuliers à l'autrice. Comme son titre l'indique, et parce que le cahier des charges du Théâtre-Italien l'imposait, il fallut renoncer à la langue française et se confronter à un genre musi-

cal alors en pleine faveur – l'*opera seria* romantique – dont le maître incontesté, Rossini, régnait dans le cœur des *dilettanti* parisiens. Pour complaire aux goûts les plus divers, on alternait chaque semaine des ouvrages graves ou légers, modestes ou ambitieux signés des classiques (Mozart, Paisiello, Cimarosa) et de la nouvelle génération ultramontaine (Rossini, Pacini, Mayr, et bientôt Donizetti et Bellini). Ce « conservatoire » des mélodies suaves et des vocalises virtuoses a su construire sa réputation en profitant du déclin de la tragédie lyrique et de la candeur de l'opéra-comique sous l'Empire. Aussi, quel compositeur français peut oser se mesurer à ce répertoire italien et – plus incroyable encore – espérer être créé dans son temple ? Le cas ne se présentera qu'à de rares occasions, mais aucun titre ne s'imposera. C'est dire si Louise Bertin s'avance en terrain périlleux lorsqu'elle soumet son *Fausto* à la direction du théâtre.

Cette appréhension probable se double d'un travail littéraire ambitieux. En effet, d'après Denise Boneau, autre spécialiste de la compositrice, l'artiste a elle-même rédigé les paroles de son opéra en français avant de charger Luigi Balocchi, le librettiste « officiel » du Théâtre-Italien, d'en réaliser la traduction. Or, ce livret de la main de Bertin dépasse la simple transposition lyrique des péripéties du Faust goethéen. Denise Boneau signale ainsi l'originalité du traitement des personnages, dont le héros devient la victime – et non l'instigateur – de péripéties rappelant les conventions du mélodrame théâtral. Ces modifications profondes témoignent d'une parfaite connaissance du « goût du jour » auquel ce type de partition doit répondre pour espérer séduire le public.

Si l'édition de la scène finale avec piano en 1826 (quasiment identique à la version créée plus tard) marque la première étape publique de la genèse de *Fausto*, ce n'est pas en 1831 que devait initialement s'achever son enfantement, mais dès 1830. La presse semble d'ailleurs bien informée des infortunes de la partition, qui subit de plein fouet les événements révolutionnaires des journées de juillet 1830. *Le Furet de Paris* (11 mars 1831) exagère sans doute en écrivant que l'ouvrage fut « remis de mois en mois, de saison en saison », mais la *Revue musicale* (12 mars) confirme que l'opéra fut « répété l'année dernière, mais non représenté par diverses

circonstances ». Un livret imprimé, effectivement daté de 1830, ne vient pas seulement préciser la période de création d'abord envisagée : il révèle que le personnage de *Fausto*, interprété en 1831 par le ténor Domenico Donzelli, était à l'origine prévu pour une voix de femme, en l'occurrence le célèbre contralto Rosmunda Pisaroni. Cette information permet de comprendre pourquoi la partition propose en appendice plusieurs transpositions vers le grave des principaux morceaux confiés au rôle-titre. Et aussi pourquoi apparaissent çà et là des variantes qui épargnent au ténor de 1831 des graves malhabiles ou au contralto de 1830 des aigus très tendus. Aujourd'hui, au prix d'éventuels aménagements de détail, *Fausto* peut donc être chanté par un ténor, par un soprano aigu (chantant la partie de ténor à l'octave supérieure) ou par une voix grave de femme qui devrait faire appel aux transpositions que Louise Bertin destinait à M^{me} Pisaroni.



DÉFIER LA MÉFIANCE

C'est le 7 mars 1831 qu'a enfin lieu la création. Les défis sont multiples pour l'autrice et la presse relate les nombreux obstacles qu'elle a dû franchir. *L'Écho français* (8 mars) commence ainsi par rendre hommage à son courage, elle qui « n'a pas reculé devant les comparaisons que des préventions et des exigences exagérées ne manquent pas de rendre injustes ». La jeunesse est maintes fois désignée comme synonyme probable d'inexpérience, laissant craindre une profusion confuse et maladroite d'idées. Mais Louise Bertin se tire avec honneurs de ce premier chausse-trappe. Non seulement on signale des morceaux « dignes d'un maître » (*Le Constitutionnel*, 14 mars) – ou qui, du moins, « pourrait être avouée par les plus grands maîtres » (*Le Courrier français*, 9 mars) –, mais on compare « tant de science musicale » (*Le Courrier français*, 9 mars) aux meilleures inspirations des auteurs modernes. Le traitement des apparitions maléfiques de Mefisto, notamment, rappelle au journaliste du *Constitutionnel* (14 mars) « la manière diabolique que Weber avait cher-

chée aussi ». *Der Freischütz*, créé 10 ans plus tôt, n'avait été donné à Paris qu'en 1824 dans une adaptation de Castil-Blaze intitulée *Le Chasseur noir*.

La ténacité de Louise Bertin ne lui fait pas craindre de « placer une grande composition musicale entre les chefs-d'œuvre du Théâtre-Italien » (*Gazette nationale*, 8 mars). « Grande » d'abord par ses dimensions : l'œuvre se déploie sur trois actes et avait même été initialement découpée en quatre (ce dont la partition d'orchestre autographe garde la trace). Elle occupe donc une soirée complète alors que les jeunes compositeurs étaient habitués à roder leur manière avec de modestes levers de rideau. L'ouvrage est également ambitieux par son style musical : au lieu de se confronter à l'aimable *opera buffa*, dans lequel un livret piquant peut pallier une musique inégale, Bertin vise au genre noble de l'*opera seria* et se compare *de facto* à *Semiramide* de Rossini ou à *La clemenza di Tito* de Mozart. Le journaliste du *Figaro* (9 mars) a d'abord craint que ce style épique ne soit étranger à une main si délicate, mais il se ravise en découvrant « des morceaux écrits avec une surprenante énergie ». La prière touchante du troisième acte le détrompe tout à fait : « le style en est large, l'accentuation marquée ». On n'en finirait pas de relever les ingénieuses combinaisons harmoniques et sonores qui confèrent même au récitatif le plus anodin une profondeur et une gravité bienvenues.

La dernière prévention que doit combattre l'artiste est, précisément, d'être femme. Une autre compositrice l'avait précédée dans le genre lyrique et avait su s'y distinguer : Sophie Gail, dont l'opéra-comique *Les Deux Jaloux* faisait encore les beaux jours des théâtres français en 1831. Il n'empêche, le cas était bien rare et l'on pouvait s'attendre à ce que l'entreprise paraisse suspecte aux yeux des commentateurs. Or, par respect ou crainte de la famille Bertin, une grande partie des comptes rendus ne souligne la question du genre de l'autrice que pour l'éluder assez vite. Parfois de manière maladroitement sexiste, il faut bien l'admettre, comme ce journaliste du *National* (9 mars) qui s'inquiète qu'une femme ose se mesurer au thème de *Faust*, « le plus difficile et le moins susceptible d'être traité avec l'amabilité d'une imagination féminine ». Mais il ne s'en étonne que pour mieux reconnaître combien « le talent que [Louise Bertin] a reçu de

la nature n'a rien de féminin; [...] sa manière de sentir est pleine d'énergie et d'une mâle vigueur ». Le père de la compositrice paraît dicter la conclusion que Castil-Blaze, le critique du journal dont il est propriétaire, rédige un mois plus tard : « Une femme qui entreprend de mettre en musique un opéra tel que *Fausto*, et qui s'en acquitte de cette manière, a devant elle un brillant avenir. » (*Journal des débats*, 4 avril.) Le même soulignait, au lendemain de la première, « une vigueur de style jusqu'à ce jour sans exemple dans un auteur du sexe féminin » (*Journal des débats*, 9 mars).



À L'ÉCOLE DE REICHA

Nul ne saura vraiment ce que Louise Bertin devra aux cours de chant de Fétis, ni dans quelle mesure des conseils en écriture lui furent aussi inculqués dans ce contexte. En revanche, l'élève en composition de Reicha exprime dans *Fausto* nombre des qualités que l'on prête à cet autre professeur. En premier lieu, l'originalité, qui va quelquefois « jusqu'à la bizarrerie », avoue *L'Artiste* (9 mars). Mais *Le National* (9 mars) se régale de ces « effets neufs indiqués par un heureux instinct », tout comme *Le Courrier de l'Europe* (14 mars) s'enthousiasme pour cette « verve âpre et énergique ». Et de poursuivre : « Si jamais un ouvrage fut original, c'est bien celui-ci : rien qui rappelle les souvenirs de l'école ou les habitudes convenues de la scène ». À l'heure où les élans romantiques de Delacroix et de Meyerbeer s'expriment hors des cadres traditionnels, Fétis trace un parallèle flatteur entre Louise Bertin et un de ses collègues encore plus expérimental, d'ailleurs lui aussi disciple de Reicha :

Une autre qualité non moins remarquable brille dans la musique de *Faust* : c'est l'originalité des idées; mérite assez rare dans la pratique de tous les arts. Sous ce rapport M^{lle} B*** paraît suivre une route analogue à celle de M. Berlioz, sauf la différence qui doit se trouver entre les productions d'une jeune personne qui essaie ses facultés d'artiste, et les travaux d'un homme

qui dès longtemps s'est voué à l'étude de son art. Tous deux sentent avec force et expriment de même; tous deux veulent produire des choses neuves; mais ce n'est pas par le côté gracieux de la musique qu'ils veulent se distinguer, et les pensées énergiques ont plus d'attrait pour eux que la pure et simple mélodie. Il y a plus d'une voie ouverte dans les arts; toutefois il ne faut pas oublier que si la musique doit remuer les passions, elle doit aussi charmer l'oreille.

(François-Joseph Fétis, *Revue musicale*, 12 mars 1831)

Et voilà qu'à Louise Bertin est intenté le même procès de subversion des modèles classiques qu'à Berlioz. Le très conservateur *Journal de Paris* (11 mars) ne voit ainsi dans l'originalité de la compositrice qu'« un mélange assez incohérent de rares phrases de chant et de modulations sans but déterminé, de rythmes confondus au hasard, le tout dominé par un sentiment général de jeune inexpérience ». Faut-il tenir rigueur à ce journaliste, habitué à juger des ouvrages parfois écrits à la hâte et pour un public peu connaisseur, de confondre variété et confusion, hardiesse et inexpérience? Plus précautionneuse, la *Gazette nationale* (8 mars) prévient du moins l'auditeur que « cette composition est du nombre de celles qui ont besoin d'être souvent entendues pour être dignement appréciées »; *Le Courrier français* (9 mars) conseille également d'écouter « plusieurs fois une partition de cette importance pour être en état de la juger ». Une chose est sûre du moins : la musique de Louise Bertin interpelle et ne laisse pas insensible.

Les oreilles délicates sont heurtées par le travail harmonique et par la gravité générale de la partition. *L'Avenir* (10 mars) admet un traitement « très remarquable » des modulations et la *Revue musicale* va même jusqu'à apprécier ces « étrangetés [...] bien senties », « heureuses et neuves », mais *Le Corsaire* (8 mars) et *Le National* (9 mars) déplorent « l'uniformité des tons mineurs ». *La Tribune des départements* (14 mars) croit tenir la raison de cette monotonie : « l'auteur est trop dominé par sa situation principale » et voilà pourquoi « les contrastes lui échappent ». Le quatuor n° 9 (« Fra quel ombra ») illustre pourtant magistralement l'inverse. Hardi

en modulations, ce numéro donne à chaque entrée d'un des couples l'occasion d'une bifurcation tonale inattendue : *do* majeur, *la* bémol majeur, *la* mineur, *do* majeur, *fa* dièse mineur. Jamais contraste n'eut de plus évidente matérialisation, et un travail déterminé dans ce sens est palpable dans tout l'ouvrage. Aucun journaliste, d'ailleurs, ne reproche à la compositrice une quelconque paresse, puisqu'elle s'ingénie à vouloir surprendre à chaque détour. Mais – argument paradoxal – « l'émotion dramatique trop soutenue ou trop prolongée fatigue à la fin l'auditeur. L'oreille veut aussi être charmée, à tort ou à raison » (*Le Constitutionnel*, 14 mars). Et le critique de conclure : « Cette mélodie sévère ne peut guère se soutenir sans inconvénient pendant trois actes. Il faut des repos pour l'émotion; il faut des silences pour les trombones. »

Venons-en justement à la mélodie. Cette dimension constitue la principale attente des spectateurs du Théâtre-Italien, qui s'intéressent moins au travail harmonique des compositeurs qu'à leur capacité à dessiner ces longues cantilènes tant admirées, soutenues par de délicates figures d'accompagnement. Or, selon *Le Courrier de l'Europe* (14 mars), « l'oreille n'a que rarement [...] saisi quelques-unes de ces phrases mélodieuses ». Et même si *Le National* (9 mars) concède à certains morceaux un « chant large et expressif », il n'en trouve pas moins que « la mélodie n'est point la partie brillante de *Fausto* ». La *Revue musicale* (12 mars) met le doigt sur la raison de ce ressenti : les phrases de chant existent bel et bien, mais ne produisent pas l'effet habituel, car « elles manquent de préparation, d'encadrement ». Et d'expliquer que « plusieurs mélodies, dont le sentiment est bon, n'atteignent pas au but que l'auteur s'est proposé, parce qu'il y manque une ou deux mesures qui leur auraient donné ce que les musiciens appellent *la carrure des phrases* ». Ne croit-on pas relire les reproches adressés en général à la musique irrégulière – et justement si inventive – de Berlioz ? Pourtant ce ne sont pas les *cantabiles* expressifs qui font défaut : n° 1 (*Fausto*, « Il vago sol del mondo »), n° 3 (trio, « Quanto è bella »), n° 4 (*Fausto*, « Ah! Margarita »), n° 7 (*Margarita*, « Palpita nel seno gelido il cor »), n° 13 (*Fausto*, « Deh guarda o ciel clemente »), etc.

Un troisième aspect n'a pas manqué de surprendre le public : l'absence presque totale de vocalises. Quoique Louise Bertin ne soit pas la première à proposer un traitement plus modéré de la virtuosité à l'italienne, elle pousse loin le renoncement à cette dimension si euphorisante pour les auditeurs. Certes, quelques mélismes ponctuent les cabalettes, mais jamais sous la forme de traits de bravoure étendus. C'est à nouveau Castil-Blaze qui se fait l'avocat de cette sobriété dans le journal familial :

Le public, qui affectionne plus particulièrement la musique ornée de traits agiles et de roulades brillantes, a fait toutes les concessions que la bizarrerie du sujet et la vérité dramatique réclamaient. *Fausto* a complètement réussi, bien qu'il fût privé du moyen de succès le plus certain. L'entreprise était hardie : il est rare de voir un auteur prendre, à son début, une route opposée à celle que l'on suit généralement.

(*Journal des débats*, 4 avril 1831)

Ce que la compositrice perd en séduction vocale, elle le compense par la luxuriance orchestrale. L'élève de Reicha, l'auteur d'innombrables quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, ne pouvait méconnaître l'écriture des instruments à vent. Aussi, le procès en maladresse qu'une partie de la presse lui intente ne tient guère debout. « L'auteur – dit *Le Figaro* (9 mars) –, entraîné par l'idée qu'il faisait chanter un démon, [...] a rendu assourdissant le chœur de la métamorphose : la phrase musicale se perdait dans le bruit ». *La Tribune des départements* (14 mars) ironise sur ces heureuses idées mélodiques écrasées « par les tambours, les ophicléides, les tamtams, et toute une armée de trompettes comme il n'y en eut jamais sous les murailles de Jéricho. C'est tout un monument en cuivre, mais il est d'une main de femme, et peu de nos artistes seraient capables d'en fondre un d'une matière plus forte et d'un timbre plus vibrant ». À nouveau, le *Journal des débats* (12 mars) vient au secours de sa protégée :

Les effets d'instruments de cuivre sont un peu trop abondants sans doute dans cet opéra, mais la bizarrerie du sujet, l'obligation où l'auteur

était de conserver à son Mefistofele la physionomie de ses charmes et son cortège harmonique est la cause de cette abondance.

Comment ne pas croire que c'est Louise Bertin elle-même qui, à travers Castil-Blaze, prenait la plume au fil de ces différents articles pour parer les attaques de ses détracteurs, quand bien même le journaliste introduit çà et là des remarques moins enthousiastes sur la partition ?



MISE EN SCÈNE ET COSTUMES

Aux expérimentations sonores qu'induisent les éléments fantastiques du livret répond une mise en scène très appréciée par les spectateurs. La direction du Théâtre-Italien venait de rompre avec l'équipe de décorateurs de l'Opéra de Paris, sous la coupe duquel ses ateliers étaient placés depuis plus d'une décennie. Le peintre Cicéri, jugé trop autoritaire et accaparant, se voyait remplacé sans ménagement par Domenico Ferri, chaudement recommandé par Rossini. Déjà remarqué à Venise, Bologne, Ferrare, Rome ou Padoue, l'artiste s'installe en France où il restera jusqu'en 1851. Édouard Robert le confirme dans son poste lorsqu'il prend la direction des Italiens le 1^{er} octobre 1830. S'il lui commande de nouvelles scénographies pour ce qu'il nomme les « vieilleries » du répertoire, plusieurs créations sont également programmées, dont celle de *Fausto*, mise en chantier exactement à cette période. Parmi les « belles décorations » (*L'Avenir*, 10 mars) applaudies à cette occasion, un article du *Journal des débats* (12 mars) signale d'abord le tableau final du premier acte, « l'antre de la sorcière et son effet de clair de lune ». Le journaliste attire ensuite l'attention sur « une place publique avec un lointain dont la perspective est calculée avec beaucoup d'art ». Selon *Le Courrier français* (9 mars), cette « place à grands édifices [...] donne à la scène une étendue immense ». Elle suffirait seule à établir la réputation du décorateur, dont la manière italienne consiste à dégager la scène de tous les praticables encombrants

pour laisser plus d'espace et de liberté au chanteur, et éviter que les voix ne se perdent dans un amoncellement de mobilier et de châssis latéraux. Un troisième « rideau », très réussi lui aussi, est signalé sans être décrit. Il s'agit probablement du cachot d'une prison, comme Ferri en avait déjà produit plusieurs, presque tous d'inspiration médiévale. Cette abondance de richesse atteste bien du « soin et [du] zèle du directeur pour attirer le public et se montrer digne de tous les suffrages » (*Le Courrier de l'Europe*, 14 mars).

Les costumes ne sont pas en reste. Dessinés par Duponchel, ils dénotent « un très bon goût et une irréprochable fidélité » (*Journal des débats*, 12 mars). Pour autant, on n'en saura guère davantage sur la plupart des silhouettes, mis à part deux. Le personnage de Faust, d'abord, incarné par Donzelli, et vêtu de manière « sévère » (*Le Figaro*, 9 mars) ; celui de Mefisto ensuite, attirant toute l'attention par son accoutrement « fort original et bien composé » selon le même journaliste, qui prédit que cet habit « sera copié dans [les] bals travestis ». Le *Journal des débats* (12 mars) détaille un « costume vert » qui donne à l'acteur « beaucoup de ressemblance avec un lézard : il paraît que les diables, en prenant la forme humaine, devaient toujours conserver quelque chose du reptile tentateur ».



DU CÔTÉ DES INTERPRÈTES

Henriette Méric-Lalande, chargée du rôle de Margarita, est acclamée dès la première. Alors à son zénith, âgée de 32 ans, la cantatrice possède une notoriété internationale depuis ses apparitions sur les grandes scènes italiennes dans des rôles composés pour elle par Bellini, Donizetti et Mercadante. Si la présence de Louise Bertin au Théâtre-Italien est notable, celui d'une chanteuse française brillant au milieu d'artistes ultramontains ne l'est pas moins. Tous admettent qu'elle a « déployé un talent très dramatique dans tout le cours de son rôle » (*L'Avenir*, 10 mars), particulièrement dans la scène finale de la prison où elle « s'est élevée jusqu'au

sublime » (*Le National*, 9 mars). « Au sublime du pathétique », précise le *Journal des débats* (12 mars). Bien que le rôle semble taillé précisément à sa mesure, il avait été composé plus d'un an auparavant pour Maria Malibran.

De la même manière, ce n'est pas Domenico Donzelli qui devait initialement se charger d'interpréter Fausto, mais le contralto Rosmunda Pisaroni, comme déjà dit. Pour autant, l'adaptation d'une tessiture à l'autre ne fut guère compliquée pour Louise Bertin, car les moyens de Donzelli correspondaient à ceux d'un ténor central « de force » dont la zone de confort était sensiblement identique à celle d'un mezzo-soprano (mais sonnante à l'octave inférieure). Donzelli était entré depuis quelques années dans la troisième période de sa carrière, celle où, renonçant à la plupart des caractères légers et séducteurs, il incarnait principalement des personnages sombres ou héroïques. La presse souligne la « rare énergie » (*Journal des débats*, 12 mars) avec laquelle il interprète Fausto, se découvrant même « des accents plus dramatiques que ceux auxquels il avait accoutumé le public » (*Le Courrier de l'Europe*, 14 mars). La première représentation du nouvel ouvrage était annoncée comme une représentation à son bénéfice. Manque de chance pour lui, sa barbe postiche du premier acte est si déterminée à se décoller qu'il doit chanter les vingt premières minutes du rôle avec la main sur le menton.

Santini est le troisième artiste à tirer son épingle du jeu, en incarnant le rôle du diable. Il s'y montre « parfait », nous dit le journaliste des *Débats* (12 mars) : « sa taille, sa voix, son jeu, sa physionomie, tout se rapportait au caractère du personnage ». *L'Avenir* (10 mars) est moins prolixe, mais pas moins flatteur : « Santini est un très bon diable ». D'autres profitent de cette incarnation pour décocher une flèche à l'un des plus grands violonistes du moment : « Santini s'est tiré avec adresse du rôle de Méphistophélès. Son costume et sa figure sont tout à fait diaboliques... On dirait presque Paganini » (*Le Furet de Paris*, 11 mars). En cette année 1831, Satan ou ses avatars semblent de toutes les créations parisiennes. Deux au moins feront date : *Robert le Diable* à l'Opéra et *Zampa* de Hérold à l'Opéra-Comique, dont le livret oppose une statue de pierre à un pirate

diabolique. Louise Bertin ouvre le bal de cette nouvelle mode puisque son ouvrage est créé le 7 mars tandis qu'Hérold et Meyerbeer ne seront affichés respectivement que les 3 mai et 21 novembre.

Le jugement de la presse sur la prestation du chœur et de l'orchestre étonne davantage par ses contradictions. Sans doute parce qu'une partie des *dilettanti* n'a d'oreille que pour les voix et se soucie peu de l'exécution instrumentale et chorale, qu'elle commente négligemment. Ainsi, quand ceux-là considèrent que « l'ensemble a été parfait » (*Le Figaro*, 9 mars), que « l'orchestre s'est tiré avec beaucoup d'aplomb de très grandes difficultés » et qu'« une amélioration sensible dans la justesse d'intonation des chœurs » s'est fait sentir (*Le Courrier français*, 9 mars), les autres s'insurgent. *L'Avenir* (10 mars) relève « deux mauvaises intonations de cors » et « un couac du hautbois » dès l'ouverture ; *Le Courrier de l'Europe* (14 mars) déplore que l'orchestre ait « quelquefois oublié cette exécution précise et fidèle, dont il est ordinairement en possession » ; *La Quotidienne* (9 mars) ne cache pas combien « l'exécution a été en général faible » et « négligée ». Évidemment, la famille Bertin n'apprécie guère que l'ouvrage de la compositrice soit présenté avec cette désinvolture, et c'est à nouveau par son organe officiel qu'elle le fait savoir : le *Journal des débats* (4 avril), après avoir d'abord laissé sa chance aux artistes en taisant leur manque de préparation à la première, ne peut finalement retenir un reproche cinglant :

À la dernière représentation de *Fausto*, beaucoup de négligences d'exécution ont été remarquées. Les acteurs ont manqué de mémoire dans plusieurs scènes, les chœurs ont marché de travers et l'orchestre même, malgré le rare talent et tout le zèle de son chef, n'est pas à l'abri de reproche.



Que penser, au final, de cette création ? D'abord qu'elle s'impose comme un jalon dans l'histoire de la cause féministe des compositrices : être jouée aux côtés de Rossini et Donizetti – de leur vivant – dans un théâtre de

langue étrangère est en soi un exploit que peu d'artistes français reproduiront. Ensuite que la partition, par ses qualités littéraires et l'originalité de sa musique, illustre parfaitement l'expression du romantisme expérimental des années 1830 : agitation de l'âme, expression pathétique, colorations fantastiques sont rendues avec un solide métier théorique et une véritable connaissance de la scène. Et c'est précisément parce que Louise Bertin fait montre d'un style tranché et personnel qu'une partie de la presse ne la suit pas dans sa démarche : la radicalité n'a jamais fait bon ménage avec le consensus journalistique, quand bien même la critique fait preuve de condescendance pour le handicap de l'auteur. À ce sujet, l'artiste refusera de venir saluer sur la scène le soir de la première, malgré les applaudissements et les cris du public. Si on imagine combien son infirmité – elle se déplace avec des béquilles suite à une poliomyélite contractée jeune – freine son désir d'être applaudie, son statut de femme l'empêche tout simplement de venir se présenter en professionnelle devant les spectateurs : de même que Sophie Gail quelques années auparavant, elle devra se contenter de mesurer l'enthousiasme des *dilettanti* depuis les coulisses, en restant une amatrice anonyme. Voilà qui explique les articles de presse faisant mine d'ignorer le sexe de l'auteur, ou se contentant de la désigner comme « M^{lle} B*** ».

Fausto n'est pas seulement stoppé dans son élan par une réception mitigée. La saison du Théâtre-Italien finissant traditionnellement en mars, la direction avait exceptionnellement prolongé les représentations jusqu'en avril, sans pouvoir faire davantage. Programmer l'ouvrage si tardivement revenait à le condamner ouvertement, car les artistes chargés des rôles principaux avaient tous signé des contrats à l'étranger à partir du mois de mai : Santini et M^{me} Méric-Lalande à Londres, Donzelli à Livourne. Or, espérer une reprise la saison suivante était une gageure si l'ouvrage n'avait pas eu le temps de s'installer quelques mois au répertoire, ce qui fut le cas. C'est à nouveau le journal de la famille Bertin qui conclut l'aventure avec dignité, en comparant la jeune protégée à rien moins que la nouvelle étoile montante, Giacomo Meyerbeer, après en avoir fait la Berlioz de son sexe :

Le départ de ces trois virtuoses [M^{me} Méric-Lalande, Donzelli et Santini] arrête les représentations de *Fausto*; les belles choses que renferme cet opéra ont été appréciées par les connaisseurs. [...] Il est fâcheux que le succès de *Fausto* soit interrompu de cette manière et que les combattants se séparent quand il y avait encore bien des lances à rompre. Le *Crociato* de Meyerbeer ne fut pas plus heureux : ce vaillant chevalier s'arrêta dans sa course et se vit forcé de céder aux circonstances.

(*Journal des débats*, 4 avril)



Portrait de Domenico Donzelli.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Portrait of Domenico Donzelli.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.