

Le Théâtre-Italien de Paris au temps de *Fausto*

Céline Frigau Manning

À l'époque de la première de *Fausto*, le Théâtre-Italien est le seul théâtre stable étranger. Spécialisé dans la production de pièces italiennes chantées dans la langue originale, il est placé depuis 1807 sous la tutelle de l'État, qui se réserve d'en nommer les directeurs et impose un cahier des charges exigeant. Ce statut ne prémunit pas le Théâtre-Italien des turbulences liées aux modes de gouvernance et aux lieux successifs qu'il occupe.

Installé tour à tour à l'Odéon, en salle Favart place Boieldieu, en salle Louvois puis de nouveau en salle Favart, le Théâtre-Italien connaît plusieurs directions, une faillite et une période d'administration commune, de 1819 à 1827, avec l'Académie royale de musique. La gestion des Italiens est ensuite confiée à Émile Laurent, qui cède en 1830 sa place à Édouard Robert. À ses côtés, Gioachino Rossini officie dans le rôle de directeur artistique. C'est alors que le Théâtre-Italien connaît un véritable âge d'or : un règne de vedettes voué au répertoire rossinien, composé à chaque saison au fil de patientes négociations et au prix fort, garanti par le soutien financier du banquier et mécène Alejandro María Aguado.



UNE CRÉATION EN PLEIN APOGÉE DU THÉÂTRE-ITALIEN

« L'entreprise était hardie », lit-on dans le *Journal de Paris* le 11 mars 1831. La création du troisième opéra de Louise Bertin, quelques jours plus tôt, advient en effet sur une scène prestigieuse, dans une période des plus fastes

de son histoire. La consolidation de l'institution, subventionnée par l'État, mais vouée à un théâtre étranger, a pris plusieurs années depuis que Louis XVIII a entériné, en 1814, l'appellation « Théâtre royal italien », et concédé à la chanteuse Angelica Catalani le privilège d'administrer le lieu. L'établissement d'un tel théâtre représentait une entreprise risquée qui doit s'inscrire, pour perdurer, dans un projet politique structuré. Et de fait, la subvention accordée au Théâtre-Italien est souvent justifiée par l'idée que ce dernier serait « une haute école de chant » pour les interprètes français. La formule, défendue par des critiques comme Castil-Blaze, relève d'un topos ancien, présent dès les premières apparitions des Bouffons en France.

La politique de gouvernance de l'institution, centrée sur la troupe, le confirme. Environ la moitié des dépenses est consacrée à la réunion, chaque saison, de chanteurs d'excellence. L'objectif n'est pas de révéler de nouveaux talents, mais de produire à la scène des artistes rattachés à une mythique école italienne. Peu importe qu'ils ne soient pas tous italiens de naissance ou d'origine, du moment que leurs qualités et leur expérience en font des personnalités internationales ; c'est le cas d'Henriette Méric-Lalande, la Margarita de Louise Bertin.

Il en va de même pour les compositeurs. Parmi eux, les non-Italiens forment une galerie réduite où Mozart fait figure d'exception. De ce dernier, le public parisien connaît surtout *Le nozze di Figaro* (depuis 1807) et *Don Giovanni* (1811) qu'il a pu entendre aux Italiens, et dont Berlioz dit qu'« ils avaient à [ses] yeux le tort de paraître appartenir à l'école ultramontaine ». Associé au génie et à une extrême précocité, Mozart symbolise la modernité même ; il fait figure d'anti-classiciste devant lequel les maîtres italiens s'inclinent. Seul Rossini résiste et s'impose dès les créations parisiennes de *L'italiana in Algeri* en 1817 puis *Il barbiere di Siviglia* en 1819. Le Théâtre-Italien atteint un équilibre provisoire, ainsi résumé par *Le Miroir des spectacles* en 1821 : « Le compositeur allemand a plus de science et de profondeur ; mais l'auteur italien a plus d'esprit et de grâce ».



LE RÈGNE SANS PARTAGE DE ROSSINI

Cet équilibre ne dure pas, et le Théâtre-Italien joue à partir des années 1820 un rôle décisif dans la diffusion du répertoire rossinien. La vogue de celui-ci bat son plein, galvanisé par la présence du compositeur à Paris. La programmation du théâtre repose sur huit de ses opéras, à commencer par *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra* et *Otello*, qui dépasseront les 200 représentations en 1848. L'institution confirme ainsi son statut de théâtre de répertoire : l'objectif est de s'appuyer sur un socle de pièces maîtresses, ponctuellement renouvelé par des œuvres encore inédites en France.

Le cahier des charges de l'institution impose certes la production de deux partitions nouvelles par saison, mais celles-ci ne doivent pas nécessairement être des premières absolues ; la plupart du temps, il s'agit d'opéras importés de la péninsule. C'est pourquoi le nombre de compositeurs joués au Théâtre-Italien entre 1815 et 1848 ne dépasse pas 40. Aucun, même parmi les plus connus, ne peut rivaliser avec Rossini, en nombre d'œuvres ou en nombre de spectacles.

Dans ce contexte, les premières absolues représentent une part extrêmement limitée. La décennie 1820 n'en comptabilise que quatre : *Il fazzoletto* de Manuel García (1820), *Il viaggio a Reims* de Rossini (1825), et en 1828, *La casa nel bosco* de Louis Niedermeyer et *Clari* de Fromental Halévy. La décennie suivante, sous l'égide de Robert, marque un tournant : pas moins de huit opéras nouveaux sont composés spécialement pour le Théâtre-Italien.

Fausto ouvre la danse en 1831. Il faut ensuite attendre 1834 pour de nouvelles premières absolues, avec *Il bravo* de Marco Aurelio Marliani et *Ernani* de Vincenzo Gabussi. L'année 1835 débute sur le triomphe de Bellini, *I Puritani*, suivi, en mars, du *Marino Faliero* de Donizetti. 1836 voit la création de *I briganti* de Saverio Mercadante, 1837 celle d'*Ildegonda* de Marliani et de *Malek-Adel* de Michele Costa. Mais si la direction Robert mène ainsi une politique active de soutien à la création, les résultats n'en sont pas moins mitigés. La plupart de ces commandes n'atteignent pas

les dix soirées. Seul sort du lot *I Puritani* de Bellini, porté par le légendaire quatuor que forment Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburini et Luigi Lablache : en quatorze ans, l'opéra dépassera les 130 représentations.

Dans ce panorama figure une seule femme compositrice, et avant Louise Bertin, seulement cinq autres compositeurs non-italiens : Mozart bien sûr, mais aussi Manuel García, Giacomo Meyerbeer, Louis Niedermeyer et Fromental Halévy. À l'exception du premier, aucun ne perce sur la scène des Italiens.



LE TRISTE SORT DES COMPOSITEURS NON-ITALIENS

En 1817 et 1820, García jouit, en qualité de pédagogue et de grand ténor rossinien, d'un crédit qui lui permet de donner aux Italiens *Il califfo di Bagdad* et *Il fazzoletto*. L'Espagnol n'a atteint que 20 représentations avec le premier titre, deux avec le second. Cinq ans passent avant que ne se produise un autre compositeur non-italien : Giacomo Meyerbeer, avec la première parisienne d'*Il crociato in Egitto*, sur livret de Gaetano Rossi, avec Domenico Donzelli dans le rôle d'Adriano. Créé l'année précédente à la Fenice, l'opéra n'est joué que 12 fois à Paris : une première série de six représentations en 1825, suspendue par le départ de Donzelli et clôturée par le bénéfice de Giuditta Pasta dans le rôle de Palmide, est suivie d'une autre série de six soirées entre juillet et septembre 1828.

Peu avant, en juin 1828, a eu lieu la première absolue de *La casa nel bosco*, *opera-buffa* en un acte de Niedermeyer. Seules six représentations se tiennent en deux mois. « La musique a paru maigre et sans couleur », lit-on au lendemain de la création dans *La Pandore* : « Mais les claqueurs faisaient bonne contenance ». La direction Laurent a pu, en effet, payer une équipe de faux spectateurs pour soutenir la première d'un opéra né de la plume d'un compositeur suisse, formé à Vienne, Rome et Naples, peu connu sur la scène des Italiens.

Le 9 décembre de la même année, Fromental Halévy crée l'opéra *Clari* sur livret de Pietro Giannone. Formé au Conservatoire de Paris auprès de Cherubini, Halévy est lauréat du prix de Rome et séjourne en Italie au début des années 1820. À son retour, il officie comme chef de chant aux Italiens où il obtient la commande de *Clari*. La production donne lieu à une campagne de communication fondée sur deux faits structurants : pour la première fois, un compositeur français écrit pour le Théâtre-Italien, et pour la première fois, Maria Malibran se voit confier à ce théâtre, après avoir interprété cinq rôles rossiniens, un rôle nouveau spécialement écrit pour elle. Or l'opéra ne va être repris que six fois malgré de bonnes recettes.

Souffre-t-il des réactions partagées que suscite l'interprète de *Clari* ? Il pâtit peut-être surtout, comme *Il crociato* avant lui, de n'avoir pas de ténor pour remplacer Donzelli après son départ. Depuis ses débuts dans le rôle-titre d'*Otello* en 1825, cet artiste a activement contribué aux riches heures du Théâtre-Italien. Mais ses engagements parfois prolongés à Londres ou en Italie l'éloignent de Paris. Absent en 1830 le temps d'un long séjour, il participe à la création de *Fausto* dans le rôle éponyme, avant d'être appelé à Livourne puis de quitter définitivement le Théâtre-Italien en 1831.

Le sort réservé aux œuvres de compositeurs non-italiens ne paraît donc pas tenir à leur seule nationalité. Dans une génération dominée par le rossinisme et le vedettariat, l'ensemble des opéras qui ne sont pas signés de Rossini peinent à s'imposer, à moins qu'un *casting* d'exception, comme dans le cas des *Puritani*, assure leurs succès sur la durée. Or Donzelli n'est pas le seul à partir au printemps 1831 : la soprano Henriette Méric-Lalande et le baryton-basse Vincenzo Felice Santini gagnent Londres au même moment, et « le départ de ces trois virtuoses arrête les représentations de *Fausto* » (*Journal des débats*, 4 avril 1831).

La concurrence est du reste rude cette année-là. Quand le théâtre rouvre après l'été, Donizetti entre au répertoire du Théâtre-Italien avec *Anna Bolena*, le 1^{er} septembre ; fin octobre, le public des Italiens découvre *La sonnambula* de Bellini, avec la célèbre Giuditta Pasta dans le rôle-titre.

L'œuvre composera, avec *I Puritani* et *Norma*, tous deux créés à Paris en 1835, la triade des opéras belliniens préférés de l'institution.



UN PUBLIC INTIMIDANT

Dans un tel contexte, créer un opéra au Théâtre-Italien constitue une opération risquée – d'autant que le public de l'institution se présente comme l'un des plus exigeants de l'époque. « Quel courage ne faut-il pas pour affronter, inconnu, un public si difficile », lit-on dans *Le Globe* le 20 mars 1831. Formé d'une élite sociale et culturelle, ce public apparaît aux yeux des contemporains, pour reprendre la formule du critique Joseph d'Ortigue, comme un véritable « peuple *dilettante*, [...] musiqué, parfumé et de bon ton, qui est à peu près à la musique ce que les doctrinaires sont à la politique ». Là se retrouvent les passionnés d'opéra italien, pour goûter un répertoire et des artistes dont ils comparent à l'envi les prestations ; là se retrouve la vieille aristocratie acquise aux Bourbons et à l'Église, qui ne va qu'aux Italiens quand la noblesse des faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré fréquente également l'Opéra.

La chute de Charles X en 1830 et l'avènement de Louis-Philippe, le « roi bourgeois », n'y ont apparemment rien fait. La location des loges à l'année représente les deux tiers de la fréquentation du théâtre, fief d'une communauté tout aussi cosmopolite que fermée. « Les mêmes spectateurs s'y [voient] chaque soir », lit-on dans *Le Globe* en octobre 1830, « et ces spectateurs [sont] à la fois les soutiens du trône, de l'autel et des fioritures rossiniennes ». Les Italiens font partie intégrante de la vie du grand monde, qui s'y rend une ou plusieurs fois par semaine, les mardi, jeudi et samedi – voire le dimanche ou le lundi, lors d'occasions spéciales, telle la création de *Fausto* pour le bénéfice de Donzelli, le lundi 7 mars 1831.

C'est donc devant ce public, qui se revendique comme un auditoire de premier rang, attaché à un répertoire et à des têtes d'affiche, que Louise Bertin présente son *Fausto*. « Sa Majesté la Reine assistait à

la représentation », lit-on dans *Le Corsaire* au lendemain de la première. « L'auteur a été demandé, mais on est venu annoncer qu'il désirait garder l'anonymat. »

Cet anonymat n'est que de façade : depuis plus d'un an que la création est annoncée, il est facilement dévoilé par la rumeur, notamment relayée en 1830 par *Le Courrier des théâtres*, que « la musique est d'une jeune personne déjà connue par la partition du *Loup-Garou* ». L'opéra plusieurs fois « quitté, repris, suspendu et répété de nouveau », si l'on en croit le chroniqueur, se présente ainsi devant un juge intimidant : « On n'est point d'accord sur le mérite de sa musique, que l'on sait être d'une jeune personne des plus intéressantes. Il nous semble qu'en pareil cas, il faudrait, plus que dans tout autre, prendre le public pour juge, puisque son arrêt est le seul qui demeure. » Et de fait, l'arrêt a pesé deux siècles durant sur *Fausto* et sa compositrice. Du moins n'aura-t-il pas eu le dernier mot.



Gavarni, *Une loge au Théâtre-Italien*, 1840.
Musée Carnavalet, Paris.

Gavarni, *A box at the Théâtre-Italien*, 1840.
Musée Carnavalet, Paris.