

## **Louise Bertin** **Une compositrice sous Louis-Philippe**

Matéo CRÉMADES

En octobre 1835, dans une lettre adressée à Adèle Hugo, Louise Bertin décrit la réaction de ses parents suite à la lecture du trente-huitième poème des *Chants du crépuscule* qu'Hugo venait de lui dédier<sup>1</sup> : « Papa et maman sont dans le ravissement des vers de M. Hugo. Ils se figurent les savants, cherchant dans deux mille ans d'ici, quelle peut être cette Louise qui a mérité d'aussi beaux vers d'un si grand poète<sup>2</sup>. » Heureusement, il s'est écoulé seulement cent cinquante ans et non deux mille ans comme l'ont imaginé les parents de Louise Bertin avant qu'Arnaud Laster, puis Denise Boneau n'aient commencé à faire sortir de l'oubli cette compositrice, auteur de quatre opéras, cinq symphonies et deux recueils de poésies.

Cette communication aura pour but de réaliser les présages cités par Louise Bertin en me mettant à la place de ces « savants » du XXXIX<sup>e</sup> siècle afin de répondre à la question posée par les parents de la compositrice : « quelle peut être cette Louise, qui a mérité d'aussi beaux vers d'un si grand poète » ?

Louise Bertin est l'une des rares compositrices à avoir réussi à faire jouer une de ses œuvres sur la scène de l'Académie royale de musique. À la fin de l'année 1836, les représentations de *La Esmeralda*, son quatrième opéra écrit en collaboration avec Victor Hugo, marque non seulement l'apogée de sa carrière, mais également sa chute. *La Esmeralda* tomba avec fracas et Louise Bertin n'eut pas, comme Berlioz quelques années plus tard avec son opéra *Benvenuto Cellini*,

---

<sup>1</sup> *Que nous avons le doute en nous* (XXXVIII), daté du 13 octobre 1835.

<sup>2</sup> Louise BERTIN, Lettre à madame Victor Hugo écrite entre le 14 et le 17 octobre 1835, Victor HUGO, *Correspondance familiale et écrits intimes*, vol. 2, Paris : Robert Laffont, 1991, p. 249-250.

la force de se relever d'un tel échec. Elle avait pourtant mené un parcours sans erreur et gravi les échelons un à un, l'Opéra-Comique en 1827 avec *Le Loup-garou* composé sur un livret de Scribe, le Théâtre-Italien en 1831 avec *Fausto*, un opéra en quatre actes d'après le *Faust* de Goethe et enfin la consécration de tout musicien, l'Académie royale de musique. Son seul tort fut peut-être d'être née Bertin, un nom influent qui lui permit de conquérir l'une des premières scènes lyriques d'Europe, mais qui provoqua également sa chute.

Quelle est cette famille Bertin, si influente au point de faire plier l'administration des théâtres à ses volontés ? Qui est cette femme qui eut le privilège d'être le seul compositeur à avoir collaboré avec Victor Hugo ? Quel est son parcours artistique et quelles œuvres laisse-t-elle à la postérité ? Voici quelques questions auxquelles je vais essayer de répondre.

## La Dynastie Bertin

Le second volume du *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* édité par Pierre Larousse en 1867 donne l'entrée suivante au nom « Bertin » :

**Bertin**, nom d'une famille célèbre dans le journalisme français, et qui a jeté, depuis près d'un siècle, un grand éclat sur le Journal des débats. Nous allons donner la liste complète de cette lignée de journalistes, de littérateurs, d'artistes, que l'on nomme souvent la dynastie des Bertin, et, quelque prétentieuse qu'elle paraisse au premier abord, cette appellation n'est ici que l'expression de la vérité<sup>3</sup>.

Les Bertin sont présents sur tous les fronts, et possèdent une influence non négligeable sur la politique intérieure et ses institutions politiques. « [T]out ce qui approche du pouvoir converge chez les Bertin<sup>4</sup> », écrit Adolphe Bochet, biographe de Berlioz. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les piliers de cette « dynastie » sont les deux frères Bertin, Bertin l'aîné et Bertin de Vaux.

La famille Bertin appartient à la nouvelle bourgeoisie libérale qui commence à fleurir au lendemain de la Révolution et qui s'imposera pleinement sous la Restauration et la monarchie de Juillet<sup>5</sup>. Pour reprendre une expression d'Édouard Manet à propos de Bertin l'aîné, on peut dire que cette famille

---

<sup>3</sup> Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, Paris : Pierre Larousse, 1867, p. 620.

<sup>4</sup> Adolphe BOSCHOT, *Un romantique sous Louis-Philippe*, Paris : Plon, 1948, p. 141.

<sup>5</sup> Adeline DAUMARD, dans son ouvrage *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris : Albin Michel, rappelle que contrairement aux villes moyennes qui renferment une bourgeoisie que l'on pourrait qualifier de bourgeoisie de famille, « [l]a condition du Parisien [...] est liée à sa situation personnelle plus qu'à ses origines » (p. 5).

représentait « le type de la bourgeoisie de 1825 à 1850<sup>6</sup> », mais pas de n'importe quelle bourgeoisie. Ils appartenaient à la haute bourgeoisie nantie et puissante, qui habitait la Chaussée d'Antin et le Faubourg Saint-Germain, cette même bourgeoisie qui possédait le droit de vote, privilège, qui depuis l'adoption de la Charte de 1814, était réservé à l'élite la plus riche<sup>7</sup>. Les articles 38 et 40 de la Charte imposaient, à tout citoyen désireux d'acquérir un droit de vote, l'acquittement d'un cens de trois cents francs, somme considérable pour l'époque. De même, ceux qui souhaitaient jouir d'un droit d'éligibilité devaient payer un impôt de mille francs<sup>8</sup>. À titre de comparaison, entre 1815 et 1830, le salaire moyen d'un ouvrier du bâtiment à Paris s'élève à environ 3,50 francs par jour, ce qui donne un revenu annuel approximatif de 1 300 francs<sup>9</sup>.

Signe de la richesse de la famille Bertin, Bertin de Vaux, le frère cadet de Bertin l'aîné qui avait fondé une maison de banque en 1801 et qui exerçait la charge de vice-président au tribunal du commerce, possédait assez d'argent en 1815 pour débiter une carrière politique. De 1815 à 1827, il fut élu plusieurs fois membre de la Chambre des députés et occupa en 1823 et 1828 la charge de conseiller d'État<sup>10</sup>. Preuve de l'influence de Bertin de Vaux sur le monde politique

---

<sup>6</sup> « Oui, dit Manet, la femme du Second Empire, cela n'a pas été fait et cependant elle a été le type d'une époque, comme le père Bertin a été le type de la bourgeoisie de 1825 à 1850. Quel chef-d'œuvre que ce portrait du père Bertin. [...] M. Ingres a choisi le père Bertin pour styliser une époque : il en a fait le bouddha de la bourgeoisie cossue, repue, triomphante. » Antonin PROUST, *Édouard Manet. Souvenirs*, Caen : l'Échoppe, 1988, p. 51.

<sup>7</sup> En 1840, Bertin l'aîné et Bertin de Vaux habitent, respectivement, 40, rue Taitbout et 11, rue Louis-le-Grand, deux rues de la Chaussée d'Antin (Henri DULAC, *Almanach des 25 000 adresses des principaux habitants de Paris*, Paris : Panckoucke, 1840). Armand Bertin emménage en 1842 au 11, rue de l'Université (Matéo CRÉMADES, « La Musique de Victor Mottez, une fresque pour le salon Bertin à Paris », *Musique, Images et Instruments*, 2011 (n° 13), Paris : CNRS éditions, p. 182). Adeline Daumard explique que « [t]ous les bourgeois de Paris n'avaient pas les mêmes droits civiques », que « le droit de vote n'était, sauf exception, dévolu qu'aux plus aisés » et que « les éligibles formaient un milieu encore plus restreint ». (DAUMARD, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, p. 549.)

<sup>8</sup> Cf. *Charte constitutionnelle du 4 juin 1814*, Article 38 : « Aucun député ne peut être admis dans la Chambre, s'il n'est âgé de quarante ans, et s'il ne paie une contribution directe de mille francs » ; article 40 : « Les électeurs qui concourent à la nomination des députés, ne peuvent avoir droit de suffrage s'ils ne paient une contribution directe de trois cents francs, et s'ils ont moins de trente ans. »

<sup>9</sup> Paul PAILLAT, « Les salaires et la condition ouvrière en France à l'aube du machinisme (1815-1830) », *Revue économique*, 1951 (vol. 2, n° 6), p. 767-776.

<sup>10</sup> « Bertin de Vaux, nommé secrétaire général du ministère de la police en 1815, donna sa démission en 1818. Il fut élu membre de la Chambre des députés par le parlement de Seine-et-Oise en 1820, mais il échoua aux élections suivantes. Il fut réélu de nouveau en 1824 et ne quitta plus dès lors la Chambre élective jusqu'au moment où il désira lui-même entrer dans la chambre des pairs. Il fut vice-président de la Chambre des députés en 1827. Il avait été nommé conseiller d'État en service ordinaire en 1823 et avait donné sa démission quand l'ancienne majorité s'était coupée en deux et que le *Journal des débats* s'était mis à la tête de l'opposition

parisien, Léon Say, rédacteur au *Journal des débats* écrit que celui-ci « vivait dans les rapports les plus familiers avec les membres les plus importants de chacune des deux chambres ». Il ajoute que « sans être ministre, [il] en exerçait en quelque sorte l'autorité » et qu'« [u]n homme d'État ne pouvait pas dormir tranquille, [...] sans avoir été rue Louis-Le-Grand coucher le maître de maison<sup>11</sup> ». Si, comme Léon Say l'avance, la « dynastie des Bertin » semble avoir exercé un ascendant sur la politique intérieure grâce à la notoriété acquise par Bertin de Vaux dans le milieu politique de la capitale, cette famille tenait son pouvoir, en grande partie, du *Journal des débats*, un des quotidiens les plus importants de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les frères Bertin avaient racheté en 1800 le *Journal des débats*, un quotidien créé au lendemain de la Révolution dont la principale activité était de publier les procès-verbaux des assemblées constitutionnelles. Partisans d'une monarchie constitutionnelle, ils défendirent dès lors à travers leur journal des idées politiques empreintes d'un certain libéralisme teinté toutefois d'une touche de royalisme, vestige de leur dégoût pour les crimes révolutionnaires auxquels ils avaient assisté dans leur jeunesse<sup>12</sup>. « Il semblait que les deux frères s'étaient ainsi partagé les rôles », écrit Alfred Sirven dans son ouvrage consacré au *Journal des débats* : « L'un exprimait une opinion, l'autre représentait un intérêt de propriété. Bertin l'aîné, c'était la pensée royaliste du journal ; Bertin de Vaux, c'était le pavillon neutre qui couvrait la marchandise<sup>13</sup>. »

Le Consulat et le règne de Napoléon furent des périodes difficiles pour le *Journal des débats*. En 1801, le ministre de la police Joseph Fouché, ancien jacobin rallié à Bonaparte que le développement des *Débats* inquiétait<sup>14</sup>, fit

---

contre M. de Villèle. Il rentra au Conseil d'État sous le ministère Martignac, mais ce fut pour très peu de temps. » Léon SAY, « Bertin l'aîné et Bertin de Veaux », *Livre du centenaire du Journal des débats*, Paris : Plon, 1889, p. 41. Cf. également : Pierre François Marie MASSEY DE THYRONNE, *Biographie des députés de la Chambre septennale de 1824 à 1830*, Paris : Dentu, 1826, p. 67-70 ; Adolphe ROBERT et Gaston COUGNY, *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris : Bourloton, 1889, p. 294.

<sup>11</sup> SAY, « Bertin l'aîné et Bertin de Veaux », p. 40 et 46.

<sup>12</sup> « Les deux Bertin, qui en 1790 avaient dix-neuf et vingt-quatre ans, avaient salué avec enthousiasme l'aurore de la Révolution. [...] Bertin l'aîné vit avec effroi et avec douleur la révolution de 1789 démentir ses principes et entrer dans les voies de l'arbitraire et du crime. Les séances de la Convention, qu'il suivait avec assiduité, celles du tribunal révolutionnaire, où il entendit la Reine, insultée, faire appel à toutes les mères, les crimes auxquels il assista, lui inspirèrent une horreur extrême pour la tyrannie de la Convention et pour les révolutionnaires. » Même référence, p. 13.

<sup>13</sup> Alfred SIRVEN, *Journaux et journalistes*, t. 1 : *Le Journal des débats*, Paris : F. Cournol, 1865, p. 50 ; cf. également : *Livre du centenaire du Journal des débats*, p. 76.

<sup>14</sup> D'après André Heurteau, le groupe des anciens jacobins ralliés à Bonaparte, « dont Fouché était un des représentants les plus puissants [...] [,] avait ses feuilles que la police protégeait, dans lesquelles elle avait même des intérêts, et auxquelles la concurrence d'un journal dont la

exiler Bertin l'aîné à l'île d'Elbe sous prétexte de conspiration royaliste. Aidé par Chateaubriand qui occupait à cette époque le poste de secrétaire de l'ambassade de France à Rome, Bertin l'aîné pu regagner la France en 1804. Le régime impérial qui à partir de cette date succède au Consulat n'aura de cesse de durcir la censure et de renforcer sa main mise sur la presse. Ainsi, le 16 juillet 1805, le gouvernement de Napoléon s'attribue « cinq douzièmes » de la propriété du journal et transforme celui-ci en *Journal de l'Empire*. En 1811, la confiscation tant redoutée par les frères Bertin eut lieu. Le gouvernement impérial confie le quotidien à la gestion d'une société de vingt-quatre actionnaires et, profitant de la popularité du journal, il le transforme en organe officiel de l'Empire. Ce n'est qu'avec l'avènement de Louis XVIII, en juin 1814, que les frères Bertin purent reprendre possession de leur journal<sup>15</sup>. Légitimiste par réaction contre l'Empire, les *Débats* soutinrent dans un premier temps la Restauration des Bourbons. Cependant, ils furent vite déçus des différents gouvernements qui se succédèrent durant cette période. Ils devinrent à partir de 1829 un journal d'opposition et se rallièrent à Louis-Philippe lors des Trois Glorieuses. Pendant toute la monarchie de Juillet, le journal ne cessa de prendre de l'importance au point de devenir « l'organe officieux de Louis-Philippe<sup>16</sup> », pour reprendre les termes d'Adolphe Bochet. En 1836, il est le premier quotidien français avec quelque 10 000 abonnés<sup>17</sup>.

Le règne de Louis-Philippe marque l'apogée de la « dynastie des Bertin ». Plusieurs membres de la famille obtiennent à partir de cette époque des places de choix dans les institutions politiques. Suite à l'accession au trône de Louis-Philippe, Bertin de Vaux est rappelé au Conseil d'État et nommé, à la fin de l'année 1830, ministre de France aux Pays-Bas<sup>18</sup>. On lui attribue, en 1832, le titre

---

prospérité matérielle et le crédit prenaient une extension rapide ne pouvait être indifférente ». Il poursuit : « Ces rancunes personnelles, ces animosités de parti, ces jalousies contribuaient à rendre extrêmement tracassière et vexatoire l'action discrétionnaire que la police exerçait sur le *Journal des débats*. » Même référence.

<sup>15</sup> Lors des Cent-Jours, les *Débats* furent transformés une seconde fois en *Journal de l'Empire* et les Bertin durent fuir à Gand avec Louis XVIII. Ils reprirent possession de leur journal qu'au retour du roi en France en juin 1815.

<sup>16</sup> BOSCHOT, *Un romantique sous Louis-Philippe*, p. 141.

<sup>17</sup> Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, 1836, *l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Paris : Nouveau monde éd., 2001, p. 28-29.

<sup>18</sup> L'ordonnance royale du 30 août 1830 nomme Bertin de Vaux comme conseiller d'État en service extraordinaire (J. B. DUVERGIER, *Collection complète des lois décrets, ordonnances, règlements, avis du conseil-d'État*, vol. 30, Paris : Guyot et Scribe, 1838, p. 123). Bertin de Vaux est nommé ministre de France à La Haye au début de septembre 1830. Il abandonnera cependant vite sa place. Le *Livre du centenaire du Journal des débats* écrit à ce sujet : « À la fin du mois de septembre 1830, Bertin de Vaux avait été nommé ministre de France à La Haye. Mais à peine y fut-il arrivé, qu'il n'eut qu'un désir, celui de rentrer au plus vite à Paris.

de Pair de France. La même année, son fils lui succède en tant que député de Seine-et-Oise et obtient le titre d'officier d'ordonnance du duc d'Orléans en 1834<sup>19</sup>. Armand Bertin, le frère aîné de Louise Bertin, est membre de la Commission de Surveillance des théâtres royaux<sup>20</sup>, et Édouard Bertin, second fils de Bertin l'aîné, est nommé, en 1833, inspecteur des beaux-arts de Paris<sup>21</sup>. Seul le nom de Bertin l'aîné manque à ce palmarès. Selon Jean-Étienne Delécluze, rédacteur aux *Débats*, celui-ci « n'a [jamais] brigué ni voulu accepter aucun emploi public ni aucune décoration<sup>22</sup> », préférant se consacrer entièrement à la direction de son journal et à la satisfaction de son goût pour l'art et la littérature.

Bertin l'aîné avait acheté en 1804 le domaine des Roches, situé dans la commune de Bièvres. D'après Adèle Hugo, il se plaisait à y accueillir « tous ceux qui avait un nom dans les lettres<sup>23</sup> ». Bien qu'en matière d'art et de littérature, Bertin l'aîné ait eu une préférence pour l'esthétique classique, il n'hésitait pas cependant à donner sa chance aux représentants de l'école romantique<sup>24</sup>. Ainsi, romantiques et classiques se côtoyaient aux Roches. On y rencontrait des écrivains et des peintres aux noms illustres, tels que Lamennais<sup>25</sup>,

---

« Franchement, mon cher, écrivait-il à son frère, le 3 novembre 1830, j'ai fait une sottise en venant ici. J'ai quitté une existence douce et commode pour une autre qui n'est ni commode ni douce. Les plus courtes folies sont les meilleures ; je tâcherai de la faire courte, mais il faut en sortir avec convenance, et ma réélection [en tant que député] m'y servirait merveilleusement : ceci entre nous » (SAY, « Bertin l'aîné et Bertin de Veaux », p. 46).

<sup>19</sup> *Almanach royal et national pour l'an 1834*, Paris : Guyot et Scribe, 1834, p. 46.

<sup>20</sup> Un rapport de la Commission de Surveillance des théâtres royaux, daté de 1832 et conservé aux Archives nationales sous la côte F21 1054, mentionne le nom d'Armand Bertin comme membre de ladite commission.

<sup>21</sup> *Almanach royal et national pour l'an 1833*, Paris : Guyot et Scribe, 1833, p. 137.

<sup>22</sup> Jean-Étienne DELÉCLUZE, *Souvenirs de soixante ans*, Paris : Michel Lévy frères, 1862, p. 155. Adèle Hugo écrit également à ce propos : « Quoique le *Journal des Débats* fût un des organes les plus importants de la politique, l'Art était resté pour M. Bertin l'attrait ancien. Il aimait voir et fêter les représentants [sic] éminents de la pensée et admirait avant tout la beauté chez la femme, l'intelligence chez l'homme. Aucune vanité sociale ne valait pour lui le plaisir de regarder une jolie femme et d'avoir fait la découverte d'un beau vers. Les plus hautes situations lui avaient été offertes, il les avait refusées, préférant à tout sa liberté. » Adèle HUGO, *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Paris : Plon, 1985, p. 435.

<sup>23</sup> Adèle HUGO, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1863, p. 161.

<sup>24</sup> Delécluze, rédacteur aux *Débats*, écrit à propos du goût de Bertin l'aîné pour les lettres : « Bertin aîné aimait passionnément les lettres et les beaux-arts. De tous les ouvrages nouveaux, en quelque genre que ce fût, il prenait connaissance, autant pour satisfaire son goût particulier que pour en donner connaissance au public, si ces productions en étaient dignes. » DELÉCLUZE, *Souvenirs de soixante ans*, p. 154-155.

<sup>25</sup> « M. Bertin a invité l'abbé de La Mennais [sic] et Montalembert à dîner aux Roches. Ils viendront dimanche. Ils trouveront ici d'assez médiocres catholiques, mais de vrais et sincères amis de tout génie et de toute vertu. », Lettre de Sainte-Beuve à Victor Hugo, Victor HUGO,

Chateaubriand, Ingres, Delacroix et bien sûr Victor Hugo, qui venaient se ressourcer dans le parc du domaine et y chercher l'inspiration, des compositeurs également, comme Rossini, Liszt, Henri Reber, Gounod et même le jeune Saint-Saëns. Il y recevait, enfin, des rédacteurs du *Journal des débats*, parmi lesquels Jules Janin, Delécluze et Cuvillier-Fleury.

Bertin l'aîné a aidé bon nombre d'artistes à se faire un nom. « Quel homme de talent auquel M. Bertin ait refusé son appui ? », écrit Jules Janin dans sa rubrique nécrologique. « Quel est le génie méconnu, ou placé au-dessous du rang qu'il méritait, dont M. Bertin n'ait pas embrassé la cause avec chaleur<sup>26</sup> » ?, poursuit-il. Parmi les artistes qui ont bénéficié de l'influence de cette famille, nous retiendrons, entre autres, deux noms intimement liés au parcours artistique de Louise Bertin : Hector Berlioz et Victor Hugo.

## Les années d'apprentissage

Louise Bertin a marqué les esprits de ses contemporains, non seulement, par sa personnalité complexe et raffinée, sa grande intelligence et son caractère noble et généreux, mais également à cause de son physique androgyne. Une très belle description d'Henri Mottez fait écho au portrait de Louise Bertin peint par Victor Mottez pour une fresque destinée au salon d'Armand Bertin, le frère de la compositrice.

Henri Mottez la dépeint par ces mots :

C'était une figure étrange et originale au suprême degré. La tête était d'un beau caractère au profil bourbonien. Sous des sourcils épais un regard plein de vivacité et d'intelligence qui pouvait être tour à tour sévère ou d'une grande douceur. Des cheveux plats en bandeaux séparés par le milieu et... une paire de moustaches relevées en crocs.

Aspect viril mais plein de noblesse.

Cette tête semblait placée sur un socle ; une grande pèlerine faisait corps avec le large fauteuil carré qu'elle ne quittait jamais, était prolongée par une ample robe qui dissimulait les jambes. Le tout formant un bloc dont on n'eût pu dire s'il s'agissait d'un homme ou d'une femme. Quelque chose comme le Balzac de Rodin.

Dans cette enveloppe habitait un esprit des plus cultivés et des plus élevés. Très grand était le charme de sa conversation tantôt très virile, tantôt d'une sensibilité et d'une délicatesse toute féminine mais toujours d'une distinction simple et naturelle. [...]

Quoiqu'encore bien jeune à cette époque, j'ai conservé de cette figure, qui m'en imposait beaucoup, le souvenir d'une grande bonté, d'une naïve

---

Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Correspondance*, éditée sous la direction d'Anthony GLINOER, Paris : Honoré Champion, 2004, Lettre LXXII, p. 132.

<sup>26</sup> Jules JANIN, « Nécrologie », *Journal des débats*, 15 septembre 1841 p. 3-4.

bonne humeur, d'une grande distinction de langage et de manières avec la plus charmante simplicité<sup>27</sup>.

Il faudrait, pour parfaire ce portrait, mentionner un handicap des membres inférieurs, dû probablement à une poliomyélite contractée dans sa jeunesse, qui l'obligeait à se déplacer avec l'aide de béquilles. En 1836, ce handicap l'empêchera de diriger les répétitions de *La Esmeralda*. La tâche échet finalement à Hector Berlioz qui était entré deux ans plus tôt au *Journal des débats* en qualité de critique musical<sup>28</sup>.

Louise Bertin est l'auteur de quatre opéras, cinq symphonies et de plusieurs œuvres de musique de chambre, parmi lesquelles un trio pour violon, violoncelle et piano, ainsi que plusieurs cantates. Beaucoup de ces œuvres sont aujourd'hui perdues : seuls ses opéras, son trio et quelques balades sont parvenus jusqu'à nous. On peut diviser la production musicale de Louise Bertin en deux parties. Une première partie englobant sa production d'œuvres lyriques, toutes écrites entre 1825 et 1836, et une seconde partie réunissant ses œuvres symphoniques et ses œuvres de musique de chambre composées après 1836<sup>29</sup>.

Il existe peu d'informations concernant les années d'apprentissages de Louise Bertin. Le premier document qui fait mention de son attrait pour la musique est une lettre de son frère Armand Bertin datée de 1819, dans laquelle il est question des rapides progrès que fait sa sœur dans l'étude de la musique. Cette lettre permet d'affirmer qu'à l'âge de 14 ans elle possédait déjà une certaine maîtrise de la musique<sup>30</sup>. D'après Denise Boneau, il est probable qu'elle ait

---

<sup>27</sup> Cité dans René GIARD, *Le Peintre Victor Mottez d'après sa correspondance*, Lille : René Giard, 1934, p. 65-66.

<sup>28</sup> Cf. David CAIRNS, *Hector Berlioz*, t. 2, Paris : Fayard, 2002, p. 65-96.

<sup>29</sup> Nous n'avons que peu d'informations concernant cette deuxième partie de la production musicale de Louise Bertin. Un article de *La France littéraire* datant de 1842 mentionne la composition de « six ballades dont les paroles sont tirées des *Glanes* ou des poésies de Victor Hugo ». Le *Ménestrel* du 27 avril 1851 mentionne l'exécution par Delsarte d'une *Prière* avec chœur et orchestre, sans toutefois donner plus d'information sur la date de composition de l'œuvre. Boneau cite une lettre d'Ambroise Thomas datant de 1846 adressée à Louise Bertin au sujet de l'exécution de *Litanies* composées par cette dernière. Nous n'avons que très peu d'informations en ce qui concerne les symphonies de Louise Bertin. En 1859, Joseph d'Ortigue fait, dans un compte rendu de concert publié dans le *Journal des débats*, les éloges d'une symphonie de Louise Bertin (*Journal des débats*, 20 août 1859). Quelques jours avant la mort de la compositrice, le 26 avril 1877, le *Journal des débats* mentionne l'exécution par l'orchestre des élèves du Conservatoire l'adagio de la troisième symphonie de Louise Bertin.

<sup>30</sup> « Si je t'ai donné quelques conseils, chose peut-être trop présomptueuse à un étudiant je ne puis qu'être charmé d'apprendre que tu fais des progrès très rapides dans la musique, et qu'il s'est développé en toi un talent jusqu'alors inconnu celui de la peinture. » Armand BERTIN, Lettre à Louise Bertin, Archives familiales, cité dans Denise Lynn BONEAU, *Louise Bertin and*

commencé ses études musicales par l'apprentissage du piano avec sa mère<sup>31</sup>. Puis, elle suivit les cours des deux professeurs de contrepoint du Conservatoire, Joseph-François Fétis et Anton Reicha. Il semblerait que, des deux professeurs, Reicha fut celui qui eut le plus d'ascendant sur l'éducation musicale de la compositrice. Les quelques lignes biographiques concernant Louise Bertin dans l'album musical d'Alfred de Beaubesne, le secrétaire du Conservatoire, l'atteste. Elles présentent Louise Bertin comme l'« élève de *Reicha* [souligné sur le manuscrit], puis de Fétis pour le chant<sup>32</sup> ». On peut penser que certains aspects stylistiques de la musique de Louise Bertin, tels que l'emploi de carrures irrégulières, un fort attrait pour les modulations inattendues, ou encore son goût pour l'utilisation d'instruments à vent dans ses opéras, aient été directement inspirés par ses études avec Reicha.

Dans sa *Biographie universelle des musiciens*, Fétis décrit Louise Bertin comme une étudiante au caractère passionné, « ne considérant l'art que dans ses résultats » :

Elle brûlait du désir d'écrire un opéra, écrit-il ; mais il n'entraînait pas dans sa tournure d'esprit de commencer pour cela par apprendre l'harmonie ni le contrepoint ; il fallut lui enseigner à écrire des airs, des morceaux d'ensemble et des ouvertures comme on lui avait montré à faire des tableaux ; méthode originale que le professeur lui-même n'était pas fâché d'essayer<sup>33</sup>.

Le portrait de la compositrice dressé par le violoniste Eugène Sauzay est très similaire à celui laissé par Fétis. Pour lui, Louise Bertin « composait beaucoup moins en suivant les règles qu'en obéissant à son esprit créateur<sup>34</sup> » et considérait ses compositions comme le fruit de l'instinct et non de la raison. Il

---

*Opera in Paris in the 1820s and 1830s*, Dissertation : musicology, University of Chicago, 1989, p. 68.

<sup>31</sup> Même référence, p. 75.

<sup>32</sup> Même référence, p. 77. Cette préséance de Reicha sur Fétis en ce qui concerne l'éducation musicale de Louise Bertin est confirmée par Madame de Bawr qui écrit dans ses *Souvenirs* qu'« [e]lle est l'élève de Reicha », sans toutefois mentionner Fétis. Alexandrine Sophie DE BAWR, *Souvenir*, Paris : Passard, 1853, p. 248.

<sup>33</sup> Joseph-François FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Paris : Librairie de Firmin Didot, 1866, p. 384.

<sup>34</sup> Dans ses *Mémoires*, Eugène Sauzay nous éclaire sur la façon dont Louise Bertin envisageait la composition musicale : « Douée elle-même d'une intelligence élevée et de sens poétique, Mademoiselle Bertin composait beaucoup moins en suivant les règles qu'en obéissant à son esprit créateur. Ses œuvres étaient le fruit de son imagination. D'instinct, sans imiter personne, elle se dirigeait vers le but par des moyens à elle. Mais ce qui constituait son originalité empêchait aussi trop souvent l'auditeur déconcerté, d'apprécier tout son charme et toute sa puissance. » Voir Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, « La vie musicale à Paris, à travers les Mémoires d'Eugène Sauzay », *Revue de Musicologie*, 1974 (t. 60, n° 1-2), p. 174-175.

est toutefois nécessaire d'apporter quelques nuances à ces descriptions. Plusieurs contemporains de Louise Bertin témoignent de sa grande connaissance du contrepoint et de l'harmonie. Berlioz l'a peinte comme quelqu'un qui « a beaucoup lu, beaucoup écrit et plus réfléchi encore pour acquérir la connaissance complète de tout ce qui se rattache à la théorie de son art<sup>35</sup> » ; Madame de Bawr ajoute que « sa passion pour son art lui a fait consacrer plusieurs années de sa jeunesse à l'étude du contre-point<sup>36</sup> » ; et le marquis de Custine avance qu'« elle attribue presque autant d'efficacité à la volonté, à l'étude, à la persévérance, qu'à l'inspiration, et qu'aux dons naturels<sup>37</sup> ». Ces témoignages nous mènent bien loin de l'amateur passionné décrit par Fétis.

Tout comme Berlioz, elle suivit les cours de Reicha qui avait été nommé professeur de de contrepoint au Conservatoire à la suite d'Eller. Reicha était réputé pour ses qualités de pédagogue. Adolphe Adam écrit dans ses *Souvenirs* que ce dernier était « aussi expéditif qu'Eler [*sic*] était lent » et qu'« [o]n faisait en une année le cours de contrepoint dans sa classe<sup>38</sup> ». Berlioz parle de son maître dans les mêmes termes : « Reicha professait le contrepoint avec une clarté remarquable, écrit-il dans ses *Mémoires* ; il m'a beaucoup appris et en peu de temps<sup>39</sup>. » Avec un tel professeur et une facilité innée pour la musique, Louise ne pouvait que faire de rapides progrès dans ses études de composition.

En 1825, lors d'une représentation privée dans l'orangerie des Roches, Louise Bertin fait donner son premier opéra, *Guy Mannering*, tiré du roman homonyme de Walter Scott. Pour l'occasion, on a loué un orchestre, et les différents rôles sont joués par les familiers de la famille Bertin. Léon Say, rédacteur aux *Débats*, nous donne un aperçu de l'assemblée :

Les amis des enfants de Bertin l'aîné chantaient le 25 août 1825 dans l'orangerie des Roches transformée en théâtre, *Guy Mannering*, opéra semi-séria tiré du roman de ce nom de Walter Scott, et dont les paroles et la musique étaient de mademoiselle Louise Bertin. Armand Bertin, Antony Deschamps, Alfred de Wailly, Bourqueney, Le Sourd, tenaient les principaux rôles. Castil-Blaze avait rendu le sien, intimidé parce que Rossini s'était annoncé comme auditeur. Fétis conduisait l'orchestre.

---

<sup>35</sup> Hector BERLIOZ, *Le Journal des débats*, 15 juillet 1838.

<sup>36</sup> DE BAWR, *Souvenir*, p. 248.

<sup>37</sup> Astolphe DE CUSTINE, *Lettre du marquis de Custine à Varnhagen d'Ense*, Bruxelles : C. Muquardt, 1870, p. 443.

<sup>38</sup> Adolphe ADAM, *Souvenirs d'un musicien*, Paris : Michel Lévy frères, 1860, p. XIV.

<sup>39</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, t. 1, Paris : Garnier-Flammarion, 1969, p. 98.

Est-ce ce jour-là, ou bien un autre jour, que Rossini et Listz [*sic*] voulurent accorder le piano et n'en purent jamais venir à bout<sup>40</sup> ?

Si l'on en croit Fétis, « malgré des irrégularités de forme et d'harmonie », la représentation fut un succès et « décida de la vocation de Mlle Bertin<sup>41</sup> ». Comme le fait remarquer Denise Boneau, la pauvreté du matériel mélodique, les modulations abruptes dans des tonalités trop éloignées et des formes mal maîtrisées font de *Guy Mannering* une œuvre de qualité inégale écrite par une apprentie compositrice<sup>42</sup>. Rappelons, toutefois, qu'à cette époque Louise Bertin n'a encore que 20 ans, et qu'elle n'a pas encore terminé ses études musicales.

Ces défauts de composition vont s'estomper avec la composition, deux ans plus tard, du *Loup-garou*, un opéra en un acte composé sur un livret de Scribe et Mazères, dont la première représentation eut lieu le 10 mars 1827 à l'Opéra-Comique.

Le livret raconte les tribulations du jeune comte Albéric, qui, exilé par le duc de Bourgogne pour s'être vengé de quelques nobles rivaux avec qui sa bien-aimée le trompait, est obligé de demeurer caché dans les bois. Il doit, pour obtenir la grâce du duc et reprendre possession de ses terres, se remariait dans les 24 h. Souhaitant faire un mariage de cœur et non d'argent, il se fait passer pour Hubert. Il s'éprend d'Alice, pupille de Raimbeau, le concierge du château d'Albéric, laquelle est sur le point d'épouser Bertrand. Alice aime Albéric, cependant, influencée par les propos superstitieux de Bertrand, elle refuse de l'épouser pensant qu'il est le loup-garou qui terrorise le village depuis quelque temps. Albéric, piqué du refus d'Alice et pressé par le temps, décide de se venger de l'infidèle en offrant sa main à Catherine, l'autre pupille de Raimbeau qui se trouve être de noble extraction. Malgré le fait que cette dernière aime Bertrand en secret, elle accepte l'offre d'Albéric. Cependant, peu de temps après, Bertrand vient avouer son amour à Catherine et la persuade, comme il l'a fait précédemment avec Alice, qu'Albéric est un loup-garou. Catherine, effrayée, renonce alors à son tour aux faveurs d'Albéric. Prise de remords, Alice, qui est toujours amoureuse d'Albéric, échange avec Catherine son anneau de fiançailles et part prévenir son bien-aimé d'un piège que lui a tendu Bertrand. Suit alors un tête-à-tête entre Albéric et Alice durant lequel cette dernière, toujours persuadée qu'il va se métamorphoser d'un instant à l'autre, se décide tout de même à l'épouser. Le quiproquo est finalement dissipé, Alice épouse Albéric et Catherine se marie à Bertrand.

---

<sup>40</sup> SAY, « Bertin l'aîné et Bertin de Veaux », p. 45.

<sup>41</sup> FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, p. 384.

<sup>42</sup> Cf. BONEAU, *Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820s and 1830s*, p. 122-163.

Le fantastique mis en œuvre dans le *Loup-garou* n'est pas un fantastique de type hoffmannien, où l'irruption du surnaturel dans l'univers familier reste inexpliquée, c'est un fantastique emprunté à Radcliffe et à Scott, où l'élément surnaturel fini par être expliqué de manière rationnelle et ne s'avère être que stratagème ou quiproquo<sup>43</sup>. L'intrusion d'un surnaturel fantasmé sur lequel se fonde le quiproquo de l'intrigue n'est pas sans rappeler le livret de *La Dame blanche*, le grand succès de Scribe et de Boieldieu, donné deux ans auparavant, en 1825, sur la même scène. *Le Loup-garou* n'eut cependant pas le succès de *La Dame blanche*. La faiblesse du livret en fut la principale cause. Sur le procès-verbal de censure, après le résumé de l'action, on peut lire cette note : « Tout cela est bizarre, peu piquant et même peu spirituel<sup>44</sup>. » *Le Figaro* écrit que « [l]e principal défaut de la pièce nouvelle est l'in vraisemblance de la donnée<sup>45</sup> » : « quel est ce personnage d'Albéric, exilé des états de Bourgogne pour ses aventures galantes, et qui vient faire le loup-garou dans les bois, au risque de se faire casser *les pattes* à coup de fusil, par les chasseurs et les fauconniers [...] combien on trouve invraisemblable et ridicule la condition mise au retour d'Albéric qui ne peut reparaître que marié, n'importe avec qui, et tout cela dans un temps donné<sup>46</sup>. »

La musique, d'une facture assez simple, fut dans l'ensemble, bien accueillie des critiques qui y trouvèrent « de la grâce, de la fraîcheur et [...] beaucoup d'originalité<sup>47</sup> ». Les défauts de *Guy Mannering* y ont été en partie corrigés. Le langage harmonique est peu sophistiqué et ne s'éloigne guère des degrés forts de la gamme, le plan tonal de l'œuvre est cohérent malgré certaines modulations audacieuses dans des tonalités éloignées. Sur le plan stylistique, on note dans certains morceaux une influence de la musique italienne, notamment dans l'utilisation de formes fixes. La structure du grand duo entre Alice et Albéric, au numéro 6, est clairement inspirée de la *solita forma del duetto* italienne, de même que l'ouverture reprend en partie le modèle formel de l'ouverture rossinienne.

---

<sup>43</sup> En ce qui concerne le fantastique à l'Opéra-Comique, se référer à l'article d'Olivier BARA, « Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIX<sup>e</sup> siècle : une exception révélatrice ? », *Opéra et fantastique*, sous la direction d'Hervé LACOMBE et Timothée PICARD, Rennes : Presse universitaires de Rennes, 2011, p. 155-168

<sup>44</sup> Archives Nationales, Procès-verbal de censure du *Loup-garou*, F21-968.

<sup>45</sup> *Le Figaro*, 11 mars 1827, p. 219.

<sup>46</sup> *Le Figaro*, 14 mars 1827, p. 231.

<sup>47</sup> *Journal des débats*, 14 mars 1827, p. 2. Le compte rendu publié dans *Le Constitutionnel* du 12 mars 1827 écrit à propos de la musique du *Loup-garou* : « Ce petit ouvrage a paru à plusieurs personnes, et nous sommes du nombre de celle-ci, agréable, piquant, spirituel ; [...] cependant, sans que les airs annoncent un compositeur exercé et consommé dans son art, pour la plupart ils semblent gracieux, légers ; les motifs en sont heureux. »

La première représentation fut tumultueuse. Dans son compte rendu, Fétis décrit la salle de l'Opéra-Comique comme « une arène dans laquelle on semblait combattre pour une question toute différente que celle du mérite de la pièce ou de la musique<sup>48</sup> ». Cette première représentation mouvementée n'empêchera pas, cependant, que la pièce soit jouée vingt-quatre fois en 1827, ce qui lui vaut d'être la création la plus jouée à l'Opéra-Comique durant cette année<sup>49</sup>.

Un an avant la première représentation du *Loup-garou*, le *Journal des débats* fait paraître une réclame annonçant la publication chez l'éditeur Schlesinger de la *Ultima Scena di Fausto*, « composée et arrangée avec accompagnement de piano par Mlle Louise B\*\*\*<sup>50</sup> ». Avant même la publication de la traduction de Gérard de Nerval en 1828 et celle des *Huit Scènes de Faust* de Berlioz en 1829, avant les célèbres lithographies de Delacroix, Louise Bertin met en musique la dernière scène de la pièce de Goethe.

La compositrice ne s'arrêtera pas à ce simple essai et fait représenter en 1831, sur la scène du Théâtre-Italien, *Fausto*, un opéra en trois actes écrit sur un livret italien. Elle devient ainsi le premier compositeur français à avoir écrit une œuvre prenant pour sujet le *Faust* de Goethe. Destiné au théâtre italien, le drame de Goethe devait être adapté en langue italienne. Ni le livret, ni la partition de *Fausto* ne mentionnent le nom du librettiste. D'après Denise Boneau, Louise Bertin est probablement l'auteur d'une première version française du livret qu'elle aurait ensuite traduit ou fait traduire en italien par Luigi Balocchi, le librettiste en fonction au Théâtre-Italien<sup>51</sup>. Le livret suit relativement bien l'action du drame. On notera toutefois l'interversion de certaines scènes destinées à atténuer le caractère vénal de Faust, le transformant ainsi en un héros moral et vertueux. Ainsi, le Faust de Bertin tombe amoureux de Marguerite dès la deuxième scène de l'opéra, avant sa rencontre avec Méphisto et la signature du contrat qui le condamne aux enfers. La signature du contrat est déplacée, tout comme dans *La Damnation de Faust* de Berlioz, au dernier acte de l'opéra et devient la condition *sine qua non* pour sauver

---

<sup>48</sup> *La Revue musicale*, mars 1827 (n° 5), p. 145.

<sup>49</sup> Cf. le tableau des créations à l'Opéra-Comique pour l'année 1827 publié dans : Olivier BARA, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim : G. Olms, 2001, p. 98-99. Avec ses 24 représentations, *Le Loup-garou* est la sixième œuvre la plus jouée parmi les quatre-vingt-onze œuvres données à l'Opéra-Comique cette année-là. Les cinq œuvres les plus représentées sont respectivement : *La Dame Blanche* de Boieldieu (63 représentations), *Marie d'Hérold* (62), *La Vieille* de Fétis (45), *Fiorella* d'Auber (39) et *Le Rendez-vous bourgeois* de Nicolo (36).

<sup>50</sup> *Journal des débats*, 16 juin 1826, p. 3.

<sup>51</sup> Denise Boneau mentionne, conservée au département Musique de la BnF, une copie des récitatifs de *Fausto* destinés au prompteur, probablement écrit de la main de Balocchi. FPN – ThB4895.

Marguerite d'une mort certaine. Le Faust de Bertin n'est donc plus, comme chez Goethe, le personnage torturé et orgueilleux qui, emporté par ses bas instincts se sert de Méphisto pour arriver à ses fins et, finalement, cause la perte de Marguerite, mais revêt ici, au contraire, l'habit plus conventionnel du héros qui, manipulé par une force qui le dépasse, va se sacrifier pour sauver celle qu'il aime. On retrouve dans *La Esméralda*, à travers les rôles de Phoebus et Frollo, ce même processus de simplification des caractères des personnages.

L'opéra fut représenté trois fois sans remporter le suffrage du public. La presse parisienne fut plus clémente et loua le caractère hétéroclite de la musique dû au sujet traité, l'originalité des idées musicales et son instrumentation soignée. Le compte rendu de *La Revue musicale*, dirigée par Fétis, fait un parallèle intéressant entre la musique de Louise Bertin et celle de Berlioz.

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<sup>52</sup>.

Le quotidien *Le Constitutionnel* remarque une influence de la musique de Weber dans l'orchestration<sup>53</sup>. On notera également une influence mozartienne tout particulièrement dans le traitement musical du personnage de Méphisto. Le personnage infernal est traité à la manière du Commandeur de *Don Giovanni*, notamment dans la dernière scène de l'opéra, lorsque Méphisto interrompt les retrouvailles de Faust et Marguerite et les incite à se dépêcher de quitter la prison avant que le jour ne se lève. Tout comme dans la scène du Commandeur, on retrouve, dans l'intervention de Méphisto, une mélodie en valeur longue, très statique, accompagnée par des trombones et des violons en trémolo. Louise Bertin va jusqu'à citer brièvement, en guise de clin d'œil, le rythme noir pointé croche qui, chez Mozart, accompagne les interventions du Commandeur. On retrouve dans *La Esméralda* le même type d'écriture lors de la première intervention de Frollo.

*Fausto* est l'œuvre qui clôture, en quelque sorte, la période d'apprentissage de la compositrice. Si *Guy Mannering* et *Le Loup-garou* n'ont été que des essais dans le genre, *Fausto*, avec ses 1 140 pages de musique réparties en quatre actes, est la première composition d'envergure de Louise Bertin. Cette dernière ne cesse de gravir les échelons vers l'Académie royale de musique, décrit par Louis Viardot comme ce « sanctuaire où les desservans [sic] ne sont admis qu'après des

---

<sup>52</sup> *La Revue musicale*, 13 mars 1831, p. 44.

<sup>53</sup> « Il y a dans certains chœurs, dans certains effets d'accompagnements, quelque chose qui approche de la manière diabolique que Weber avait cherchée aussi. » *Le Constitutionnel*, 14 mars 1831.

épreuves longues et décisives ». Grâce à son nom, elle y accèdera cinq ans plus tard avec son dernier opéra, *La Esmeralda*.

## Victor Hugo et *La Esmeralda*

Victor Hugo avait noué à la fin des années 1820 des liens d'amitié avec la famille Bertin. Selon Adèle Hugo, la première entrevue entre le poète et Bertin l'aîné se déroula aux Roches durant l'été 1828<sup>54</sup>. Dès 1827, Bertin l'aîné s'était déjà pris d'intérêt pour les travaux du jeune poète en publiant dans le *Journal des débats* un article élogieux concernant la nouvelle édition des *Odes et ballades*, parue l'année précédente<sup>55</sup>. À partir de 1828, afin de nuancer le point de vue classique qui dominait alors dans les critiques littéraires des *Débats*, Bertin l'aîné souhaite engager au sein de son journal quelques écrivains sensibles à la nouvelle école romantique<sup>56</sup>. « On méditait [...] une sorte de petite révolution littéraire aux *Débats*<sup>57</sup> », raconte Sainte-Beuve. Rien de bien étonnant à ce que Bertin l'aîné reçoive chez lui celui que l'on considérait comme « le chef de la nouvelle école<sup>58</sup> » romantique. C'est lors de cette première journée passée aux Roches qu'Hugo fit la connaissance de l'éditeur Gosselin, protégé de Bertin l'aîné<sup>59</sup>, qui,

---

<sup>54</sup> « Les rapports de Victor Hugo avec la famille Bertin avaient commencé en 1828. Le poète avait été conduit aux Roches, une belle journée de septembre, par Anthony Deschamps, un des familiers de la maison Bertin. » Adèle HUGO, *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, p. 435.

<sup>55</sup> *Journal des débats*, 8 janvier 1827.

<sup>56</sup> Dans le courant de l'été 1828, Sainte-Beuve et Désiré Nisard témoignent tous deux d'un « dîner de conjurés romantiques » donné aux Roches par les directeurs du *Journal des débats*. Le but de ce dîner était de choisir, parmi les convives, des critiques partisans de l'esthétique romantique afin de les engager dans la rédaction des *Débats*. Nisard raconte que « [t]oute la rédaction du *Journal des débats* n'avait pas été conviée » : « Il y manquait les deux plumes les plus notables, Saint-Marc de Girardin et de Sacy. Le motif de leur absence, si j'en crois Sainte-Beuve, c'est que le dîner était donné pour quelques écrivains de la nouvelle école que M. Bertin songeait à attirer au journal. Sainte-Beuve y avait de droit une des premières places. Quant à moi, on me savait de l'inclination pour les novateurs ; c'est pour cela que j'étais de la fête. » Désiré NISARD, *Souvenirs et notes biographiques*, vol. 2, Paris : C. Lévy, 1888, p. 18-19. Sainte-Beuve donne quelques renseignements supplémentaires sur les personnes présentes : « Les invités et les convives, c'était Antony Deschamps, Alfred de Wailly, Nisard, le lauréat de la Sainte-Barbe-Nicolle, dès lors attaché au journal et qui devait y rendre d'actifs services dans les deux années suivantes. — Vous n'en étiez pas, je dois le dire, ni vous, Sacy, ni vous-même ; Saint-Marc Girardin, déjà pourtant si remarqué au journal et si en crédit ; mais on se méfia un peu ce jour-là et de votre bon sens classique et de votre gaieté railleuse. — Je n'oublierai point, parmi les personnes présentes, une habituée et une amie de la maison, Mme de Bawr, l'auteur d'une jolie pièce de théâtre et d'agréables romans. » SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*, t. 3, Paris : Michel Lévy frères, 1865, p. 222-225.

<sup>57</sup> Même référence, p. 222.

<sup>58</sup> NISARD, *Souvenirs et notes biographiques*, p. 19.

<sup>59</sup> « Il y avait ce jour-là parmi les invités l'éditeur Gosselin. Il avait été adopté tout enfant par M. Nicolas, libraire aussi, qui, en rapport avec M. Bertin, lui avait au moment de sa mort recommandé son pupille. » Adèle HUGO, *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, p. 435.

charmé par les vers d'Hugo entreprend, quelques mois plus tard, la publication complète des œuvres du poète et lui commande le futur roman *Notre-Dame de Paris*. « L'arrangement arrivait à propos, écrit Adèle Hugo, Ambroise Dupont [l'éditeur d'Hugo] ayant fait faillite, l'auteur était fort à court d'argent<sup>60</sup>. »

La relation professionnelle qui s'instaura dès lors entre Hugo et Bertin l'aîné se transforma vite en relation intime et, plusieurs années durant, les Hugo vinrent passer l'été au domaine des Roches. C'est probablement lors de ces séjours dans la vallée de Bièvres qu'une profonde amitié naquit entre le poète et la compositrice. À partir de la fin de l'année 1831, les deux amis commencent une correspondance empreinte de respect et d'admiration mutuelle qui durera pratiquement jusqu'à la fin de la vie de Louise Bertin. Parallèlement, Hugo dédiera, au fil de ses publications, pas moins de sept poèmes<sup>61</sup> à celle qu'il considérait « comme une sœur<sup>62</sup> ».

Il nous est très difficile de dater précisément le début de la collaboration entre Hugo et Louise Bertin. La plus ancienne allusion faite à *La Esmeralda* date du 7 septembre 1831, à peine six mois après la publication de la première édition de *Notre-Dame de Paris*<sup>63</sup>. Il est cependant probable que les deux auteurs aient commencé à travailler ensemble un peu plus tôt dans l'année, lors de la venue d'Hugo aux Roches au mois de juillet.

Après cinq années de collaboration laborieuse, quatre-vingt-six répétitions<sup>64</sup> et un grand nombre de modifications et de remaniements du livret, *La Esmeralda*, grand opéra en quatre actes tiré de *Notre-Dame de Paris*, est représenté pour la première fois sur la scène de l'Académie royale de musique le 14 novembre

---

<sup>60</sup> Même référence.

<sup>61</sup> « Bièvre », *Les Feuilles d'automne* ; « À Mademoiselle Bertin », « Que nous avons le doute en nous », *Les Chants du crépuscule* ; « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique », « À mademoiselle Louise B. », *Les Contemplations* ; « Penser, Dudar », *Les Voix intérieures* ; « Sagesse », *Les Rayons et les Ombres*.

<sup>62</sup> « Je vous écris rarement, mais je songe bien souvent à vous ; nous parlons de vous sans cesse, le soir en famille. Vous avez été pour mes enfants comme une mère, pour moi comme une sœur. Aussi, ma femme, mes enfants et moi, nous sommes à vous du fond de l'âme. » *Lettres aux Bertin*, 30 septembre 1839, p. 118.

« Je pense à vous, comme à un grand esprit, comme à un noble cœur, et permettez-moi d'ajouter, comme à une amie », Même référence, 22 octobre 1840, p. 125.

<sup>63</sup> Antoine Fontaney rapporte dans son journal ces quelques mots à propos d'une conversation qu'il eut avec Hugo : « Il me parle de son opéra de *Notre-Dame de Paris*, dont mademoiselle Bertin lui demande les vers à l'avance. » Antoine FONTANEY, *Journal intime*, Paris : Les presses françaises, 1925, p. 29.

<sup>64</sup> Dans la mise d'ouvrage de *La Esmeralda* conservée aux Archives nationales sous la cote AJ13 203, on trouve détaillé le nombre des répétitions de l'opéra pour les mois de juin à novembre 1836 : « juin — 7/juillet — 4/aout — 17/7<sup>br</sup> — 7/8<sup>br</sup> — 14/9 — 37/ total 86 répétitions. »

1836. L'opéra n'eut pas le succès escompté par ses auteurs<sup>65</sup>. Berlioz donne, dans ses *Mémoires*, un aperçu de la chute de l'œuvre dont il avait été appelé à diriger les répétitions :

Cette œuvre d'une femme qui n'a jamais écrit une ligne de critique sur quoi que ce soit, qui n'a jamais attaqué ni mal loué personne, et dont le seul tort était d'appartenir à la famille des directeurs d'un journal puissant, dont un certain public détestait alors la tendance politique, cette œuvre de beaucoup supérieure à tant de productions que nous voyons journellement réussir ou du moins être acceptées, tomba avec un fracas épouvantable<sup>66</sup>.

L'esprit de parti mêlé au bruit de la mort de Charles X qui courait alors dans les loges de l'Opéra le soir de la première eut raison d'*Esméralda*, tout comme il avait eu raison, neuf ans plus tôt, du *Loup-garou*. Après cinq représentations tumultueuses entre applaudissements et sifflets, Louise Bertin consentit à réduire son opéra à trois actes afin de pouvoir le faire jouer en première partie du ballet *La Fille du Danube*, qui remplissait les salles depuis sa création en septembre 1836. Si l'administration de l'Opéra est très probablement à l'origine de ces coupures, Louise Bertin n'y semble cependant pas totalement opposée. L'idée de pouvoir ainsi apaiser le jugement du public en plaçant son opéra « sous la protection de la *Fille du Danube*<sup>67</sup> » et de Mlle Taglioni lui semble préférable à un entêtement qui lui apporterait encore un lot de critiques et de sifflets<sup>68</sup>. Le stratagème n'eut pas l'effet souhaité, bien au contraire : lors de la sixième représentation, l'animosité du public atteignit son apogée au point que

---

<sup>65</sup> Le 4 février 1836, Hugo écrit à Louise Bertin : « Après tout, nous avons mis notre opéra en quatre, nous nous y mettons nous-mêmes, et votre musique et Mlle Taglioni aidant, ces deux belles choses harmonieuses, nous aurons un beau succès. » Victor HUGO, Lettre à Louise Bertin du 4 février 1836, *Correspondance familiale et écrits intimes*, p. 263-264.

<sup>66</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires*, t. 2, Paris : Garnier-Flammarion, 1969, p. 24.

<sup>67</sup> *Le Moniteur des Théâtres*, 20 décembre 1836 (t. 11, 60<sup>e</sup> livraison).

<sup>68</sup> Plusieurs journaux confirment que l'intention première des auteurs de *La Esméralda*, en acceptant que fût donnée *La Fille du Danube* en seconde partie de l'opéra, était d'apaiser les sifflets et les critiques du public avec une œuvre populaire. Jules Janin, dans le *Journal des débats*, écrit : « Elle se disait qu'en faisant place au ballet, à la danse, en s'effaçant devant Mlle Taglioni, elle ôtait tout prétexte aux tyrans subalternes de l'Opéra, et qu'une fois assurés de leurs plaisirs de chaque soir, ils lui permettraient peut-être d'ouvrir le spectacle, de passer humblement avant *la Sylphide* ou *La nymphe du Danube*, et qu'ainsi, ne changeant rien aux représentations ordinaires, prenant la place de ces fragmens d'opéra que jouent les doublures devant les banquettes, pour donner aux admirateurs de Mlle Taglioni le temps de dîner et de prendre leurs places, elle ne faisait tort à personne. » Jules JANIN, *Journal des débats*, lundi 19 décembre 1836, p. 1. *Le Moniteur des Théâtres* écrit également : « [...] la précaution que l'on avait prise de placer modestement en seconde ligne, tout au bas de l'affiche, le titre de *La Esméralda* ; de la mettre pour ainsi dire, sous la protection de la *filie du Danube*, qui étalait orgueilleusement ses majuscules, n'ont pas désarmé la sévérité ou les vengeances du parterre et de l'orchestre. » *Le Moniteur des Théâtres*, 20 décembre 1836.

l'on dut baisser le rideau au milieu du troisième acte après la fuite de Cornélie Falcon, l'interprète du rôle d'Esméralda. Après cet incident, l'opéra fut réduit à un acte pendant une vingtaine de représentations, puis disparut du répertoire.

Le fiasco de *La Esméralda* décida de la suite de la carrière musicale de Louise Bertin. À partir de 1837, elle abandonne totalement la composition pour le répertoire lyrique et s'adonne dans son intimité à la composition de pièces de musique de chambre et de d'œuvres symphoniques qu'elle faisait exécuter pour elle-même, par les élèves du Conservatoire<sup>69</sup>. Elle publie également, en 1842 et 1877, deux recueils de poésies, les *Glanes* et les *Nouvelles Glanes*, tous deux primés par l'Académie française.

Ayant commencé cette communication sous les augures des parents de Louise Bertin, j'aimerais maintenant la terminer sous ceux de Victor Hugo en citant un passage du *Rhin* écrit en 1842 à propos de *La Esméralda* :

L'avenir, n'en doutez pas, mon ami, remettra à sa place ce sévère et remarquable opéra, déchiré à son apparition avec tant de violence et proscrit avec tant d'injustice. Le public, trop souvent abusé par les tumultes haineux qui se font autour de toutes les grandes œuvres, voudra enfin réviser le jugement passionné fulminé unanimement par les partis politiques, les rivalités musicales et les coterie littéraires, et saura admirer un jour cette douce et profonde musique, si pathétique et si forte, si gracieuse par endroits, si douloureuse par moments ; création où se mêlent, pour ainsi dire dans chaque note, ce qu'il y a de plus tendre et ce qu'il y a de plus grave, le cœur d'une femme et l'esprit d'un penseur<sup>70</sup>.

© Matéo CRÉMADES

---

<sup>69</sup> « Elle laisse, entre autres manuscrits, de remarquables symphonies qu'elle se faisait exécuter à elle-même, le dimanche, par des élèves du Conservatoire. » « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 6 mai 1877, p. 184.

<sup>70</sup> Victor HUGO, *Le Rhin*, t. 2, Paris : Hertz, 1842, « Lettre XXII », p. 109-120.