

## ***Laure Cinti-Damoreau : la formation d'une première chanteuse***

Étienne JARDIN

Si on en croit Fétis, *La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber, mise en répétition à la fin de l'année 1827, devait être représentée à l'Opéra de Paris une semaine après la première audition à l'Opéra-Comique de *Masaniello ou Le Pêcheur napolitain* de Carafa<sup>1</sup> (annoncée le 20 et finalement donnée le 27 décembre<sup>2</sup>). Les deux opéras, écrits dans deux genres différents mais d'après une même trame dramatique, devaient donc entrer en concurrence presque directe à Paris. Si la création de l'opéra d'Auber (29 février 1828) accuse deux mois de retard, c'est en grande partie en raison de la désertion de l'une des cantatrices de la troupe de l'Opéra : M<sup>me</sup> Cinti-Damoreau qui est en tournée dans le nord de la France et en Belgique en juillet 1827 et qui refuse, jusqu'au début de l'année 1828, de revenir à Paris. Au cours de son périple belge, la jeune chanteuse s'est mariée avec le haute-contre Vincent-Charles Damoreau et projette d'intégrer la troupe du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. L'administration de l'Opéra lui rappelle ses engagements au cours du mois de janvier et, interdite de jouer à Bruxelles, elle doit revenir à Paris. Sa rentrée s'effectue avec la création du rôle d'Elvire dans *La Muette de Portici*.

M<sup>me</sup> Damoreau ne pouvait-elle pas être remplacée afin d'accélérer la création de la *Muette* ? Cette solution a été envisagée par l'administration de l'Académie de musique qui a, à cet effet, embauché une chanteuse italienne, M<sup>me</sup> Démeri, qui avait déjà été entendue au Théâtre-Italien de Paris. Ce remplacement semble

---

<sup>1</sup> *La Revue musicale*, 1828 (t. II), p. 476.

<sup>2</sup> Voir la fiche de cet opéra sur la base de données *Dezède* : <https://dezede.org/oeuvres/masaniello-ou-le-pecheur-napolitain/> [en ligne].

avoir été un échec, comme le signale Fétis à l'issue des débuts de Démeri à l'Opéra :

Le départ subit et imprévu de M<sup>lle</sup> Cinti a laissé l'administration de l'Opéra dans un grand embarras ; car plusieurs pièces de l'ancien répertoire et l'espoir du nouveau reposaient sur cette cantatrice distinguée. [...] les cantatrices de l'ordre de M<sup>lle</sup> Cinti sont fort rares. Il s'en présente une : c'est M<sup>me</sup> Millibran [*sic*], fille de Garcia, arrivée récemment à Paris. [...] mais les conditions qu'elle impose paraissent, dit-on, fort dures à l'administration (on parle de cinquante mille francs d'appointements et de quatre mois de congé). [...]

J'ignore si les rapports que l'administration de l'Opéra a reçus de l'Italie sur M<sup>me</sup> Démeri lui ont fait concevoir l'espoir de remplacer M<sup>lle</sup> Cinti par elle ; mais si cela est, elle a dû être cruellement détrompée par l'essai qu'elle vient d'en faire. [...]

Elle aurait pu être utile à l'Opéra il y a quinze ou vingt ans ; car son défaut principal, qui est de ne pouvoir vocaliser les traits et les fioritures, aurait été inaperçu, le genre de musique de l'ancien répertoire n'admettant aucun de ces ornements<sup>3</sup>.

Laure Cinti-Damoreau fait donc partie d'une élite dont le remplacement représente une difficulté à la fois en termes de technique vocale (notamment la capacité d'ornementation des lignes mélodiques) et de notoriété (peu de ses consœurs possèdent un « statut » équivalent). Pour s'assurer qu'elle revienne, l'Opéra ne va d'ailleurs pas se contenter de lui interdire de chanter sur la scène du Théâtre de la Monnaie : il accepte de réévaluer ses appointements.

L'administration [de l'Opéra], convaincue enfin de l'impossibilité de rester dans la position où se trouve son personnel et par suite son répertoire, s'est décidée à faire de grands sacrifices pour reconquérir M<sup>me</sup> Cinti-Damoreau, sa seule ressource dans l'état actuel des choses. On paye un peu cher certains airs de hauteur et quelques paroles imprudentes ; mais il fallait bien s'exécuter ou fermer le théâtre. M<sup>me</sup> Damoreau est arrivée le 6 de ce mois, et doit reprendre son service sous peu de jours. Espérons que sa présence nous donnera enfin *la Muette de Portici*, qu'on attend avec tant d'impatience<sup>4</sup>.

Si la présence de Cinti-Damoreau à l'Opéra est une condition *sine qua non* de la mise en scène de *La Muette de Portici*, remplie au prix de concessions budgétaires importantes, il semble nécessaire de ne pas évaluer le rôle de cette cantatrice dans la production de l'œuvre d'Auber comme celui d'une simple interprète mais de le considérer également comme faisant partie intégrante du processus de création de l'œuvre.

---

<sup>3</sup> *La Revue musicale*, 1828 (t. II), p. 541-543.

<sup>4</sup> *La Revue musicale*, 1828 (t. 3), p. 36.

En suivant cette approche, nous nous inspirons évidemment des *star studies*, courant des sciences humaines anglo-saxonnes qui s'appuie notamment sur les travaux menés par Richard Dyer sur le cinéma. Pour reprendre les propos de Ginette Vincendeau, les « stars » sont « des acteurs reconnus qui développent une “persona” ou un “mythe” – amalgame de leur image à l'écran et de leur vie privée – que le spectateur reconnaît, attend de film en film et qui, à terme, détermine les rôles qu'ils jouent<sup>5</sup> ». En considérant Laure Cinti-Damoreau comme une « star » et en imaginant que, pour le public parisien de 1828, *La Muette de Portici* n'était pas seulement un opéra d'Auber, mais aussi un nouvel opéra avec Cinti-Damoreau, nous ne faisons cependant que suivre des pistes fournies par des sources datant du XIX<sup>e</sup> siècle. Édouard Monnais (commissaire impérial attaché aux théâtres lyriques et au Conservatoire), au cours de l'oraison funèbre qu'il prononce à l'enterrement de cette cantatrice indique ainsi :

À elle la gloire d'avoir inspiré des hommes de génie : Rossini, Auber, Meyerbeer, Halévy. Les airs qu'ils ont écrits pour elle conserveront à jamais le souvenir, et, s'il faut le dire, l'impression, la trace de cette voix, pourtant si légère. C'est que les grands artistes qui exécutent ont leur part de création dans l'œuvre des hommes de génie qui composent. On trouve, on invente pour eux ce qu'on n'aurait trouvé ni inventé pour nul autre, et ce fut là sans aucun doute l'un des plus rares et des plus précieux privilèges départis à M<sup>me</sup> Damoreau<sup>6</sup>.

Si on retrouve dans les propos d'Édouard Monnais le poncif de la femme-muse et de l'homme de génie créateur, il place bien néanmoins la voix de Cinti au cœur des créations des principaux auteurs lyriques du second quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

On compte s'intéresser ici au parcours de cette chanteuse avant la création de *La Muette de Portici* pour évaluer ce que son nom peut représenter pour les spectateurs parisiens à la fin de la Restauration. Cette période, selon les dires de Cinti-Damoreau elle-même, est également celle de ses années d'apprentissage. Devenue professeure au Conservatoire de Paris, en rédigeant la préface de sa *Méthode de chant* (1849), elle désigne ainsi l'époque de son installation définitive sur la scène de l'Opéra comme la fin de sa formation : « À dater de

---

<sup>5</sup> « Simply put, by *stars* I mean celebreated film performers who develop a “persona”, or “myth”, composed of an amalgam of their screen image and private identities, which the audience recognizes and expects from film to film, and which in turn determines the parts they play » (Ginette VINCENDEAU, *Stars and stardom in French cinema*, New York : Continuum, 2000, p. viii).

<sup>6</sup> *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 8 mars 1863.

cette époque aussi, je ne pris plus conseil que de moi-même, en raison de l'étude approfondie que j'avais faite de tous les genres et de tous les styles<sup>7</sup>. »

En faisant débiter cette étude à son entrée au Conservatoire (1808), nous couvrons, enfin, une période de vingt ans au cours de laquelle la jeune Cinti se distingue majoritairement au sein du Théâtre-Italien de Paris (de 1816 à 1827). Les sources utilisées pour préparer cette intervention ont donc principalement été trouvées dans *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, ouvrage dirigé par Jean Mongrédien et publié en 2008 chez Symétrie qui propose, en 8 volumes, un dépouillement quasi exhaustif des archives de cette institution lyrique et de la presse qui lui est consacrée depuis le Directoire jusqu'à la monarchie de Juillet.

### **La construction d'une *prima donna* française**

Née le 6 février 1801, Laure-Cinthie Montalant n'est pas issue d'une famille de musiciens. Son père est professeur de langues et sa mère est graveur. C'est par le biais de son professeur, l'abbé Jacques – ancien précepteur des fils d'Hortense de Beauharnais (devenue reine de Hollande) – qu'elle rencontre Charles-Henri Plantade, professeur de chant au Conservatoire de Paris de 1799 à 1807 et maître de musique de M<sup>me</sup> de Beauharnais. Celui-ci aurait reconnu chez la jeune fille des talents de musicienne et l'aurait incitée à se présenter au Conservatoire. Admise dans cette école à l'âge de 7 ans, elle y aurait suivi, d'après la biographie que lui consacrent Léon et Marie Escudier en 1840, « la classe de solfège, [...] la classe de piano et [...] celle d'harmonie<sup>8</sup> ». Les Escudier signalent de plus qu'« elle prit partout le premier rang, à ce point que Cazot, qui était son professeur d'harmonie, la chargea souvent du soin de le suppléer<sup>9</sup> ». Il est assez délicat de confirmer ces informations : les seules récompenses que Laure Montalant a obtenues au Conservatoire sont, d'après Constant Pierre, un 2<sup>e</sup> encouragement en solfège (1810) et un encouragement en accompagnement pratique (1813)<sup>10</sup>.

Qu'ils aient été réels ou fictifs, les succès de la jeune fille dans les classes théoriques et de clavier n'étaient pas ses objectifs premiers : elle souhaitait intégrer la classe de chant, dernier enseignement qui lui était disponible à l'époque au Conservatoire. Les portes de cette classe lui sont pourtant toujours restées fermées. Les Escudier expliquent ce refus par sa trop grande dextérité au piano, qui aurait poussé le comité du Conservatoire à vouloir l'empêcher de se

---

<sup>7</sup> Laure CINTI-DAMOREAU, « Préface », *Méthode de chant*, Paris, 1849.

<sup>8</sup> Léon ESCUDIER et Marie ESCUDIER, *Études biographiques sur les chanteurs contemporains*, Paris : Tessier, 1840, p. 212.

<sup>9</sup> Même référence.

<sup>10</sup> Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris : Impr. nationale, 1900, p. 816.

dispenser dans ses études musicales<sup>11</sup>. D'autres biographes indiquent que c'est le manque d'ampleur de sa voix qui aurait présidé à cette décision<sup>12</sup>. Cette seconde explication paraît être la plus plausible. Il faut en effet rappeler que les classes de chant au Conservatoire sous l'Empire sont la cible de critiques incessantes à l'intérieur et à l'extérieur de l'établissement. Bien que bonne musicienne, Laure Montalant n'avait sans doute pas une voix assez puissante pour répondre aux canons de l'époque. À la suite d'un refus, Laure Montalant, certaine de ses qualités vocales, aurait quitté le Conservatoire pour suivre sa propre voie. Elle débute sa formation vocale « à l'âge de treize ans » (en 1814) auprès de celui qui l'avait guidée vers le Conservatoire : Charles-Henri Plantade. C'est à cette date que Cinti-Damoreau, dans la préface de sa *Méthode de chant*, fait commencer sa véritable formation :

J'avais à peine treize ans, lorsque je fus présentée à M. Ch.-Henri Plantade, homme d'esprit, de talent et de cœur, dont la mémoire est restée chère à tous ceux qui ont aimé ou cultivé l'art musical en France dans les trente dernières années. M. Plantade me donna des leçons assidues avec tous les soins d'un excellent professeur et toute la tendresse d'un père ; ma voix, qui promettait d'être flexible et qui n'avait pas encore beaucoup de force, lui parut tout à fait propre au genre italien. Je n'étudiai donc avec lui que l'ancien répertoire ; je commençai par les Psaumes de Durante, et ce fut à peine si mon maître me fit dire trois ou quatre airs français.

Après une année d'étude auprès de ce maître, Montalant débute une carrière de chanteuse de salon – notamment au service d'Hortense de Beauharnais, toujours sous la direction de Plantade. C'est dans ce cadre qu'elle est repérée par M<sup>me</sup> Catalani, alors titulaire du privilège du Théâtre-Italien de Paris, qui la fait débiter le 8 janvier 1816 (un mois avant ses 15 ans) dans le rôle de Lila de *Una Cosa rara* (Martini). À cette occasion, Laure Montalant utilise son second prénom pour obtenir un nom de scène à consonance italienne : Laure-Cinthie devient mademoiselle Cinti. Ses débuts sont commentés avec bienveillance par la presse parisienne, comme en témoigne cet article du *Journal général de France* du 10 janvier 1816 :

M<sup>lle</sup> Cinti a débuté hier sur le théâtre Favart dans le rôle de Lilla. Chose extraordinaire et vraiment digne d'éloges, elle n'avait pas préparé son succès par la tactique à la mode. Point d'amis officieux, point d'applaudisseurs à gage. [...] Le public était peu nombreux, mais, en revanche, il était composé de ces amateurs intrépides qui bravent toutes les intempéries de la saison pour ne pas manquer un début.

---

<sup>11</sup> ESCUDIER, *Études biographiques*, p. 212.

<sup>12</sup> Austin CASWELL, « Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845 », *Journal of the American Musicological Society*, automne 1975 (28/3), p. 461.

Imaginez un petit pied, une jambe fine, une taille mignonne, des traits délicats, un teint qui n'a pas encore emprunté le secours de l'art, une expression de candeur et d'ingénuité, beaucoup de gentillesse et de grâce ; ajoutez à cela deux yeux charmants qu'on est fort contrarié de n'apercevoir qu'à la dérobée, car ils sont toujours fixés en terre ou levés au ciel et l'on ne peut en saisir un regard qu'au passage : vous aurez le portrait de M<sup>lle</sup> Cinti<sup>13</sup>.

Si l'intérêt de ce rédacteur pour l'adolescente est d'abord physique, il s'attarde néanmoins sur les capacités d'une voix « si propre à chanter la romance dans un salon<sup>14</sup> », dont il note la justesse et le manque de puissance. Il signale également que « [l]es ornements dont elle orne [*sic*] la mélodie sont d'assez bon goût ; mais comme le gosier est dépourvu de flexibilité, les mêmes intentions, les mêmes procédés se répètent et produisent la monotonie<sup>15</sup> ».

On connaît assez mal le statut de Cinti au cours de ses premières années au Théâtre-Italien. Jusqu'à ce que M<sup>me</sup> Catalani perde son privilège, elle semble ne pas être sous contrat avec l'institution. Elle est néanmoins présente très régulièrement sur la scène de la salle Favart et endosse, de 1816 à 1818, dix rôles différents. Si la plupart de ceux-ci sont des personnages secondaires, elle obtient néanmoins un rôle de premier plan dans *Il Califo di Bagdad* composé par son collègue Garcia et créé le 22 mai 1817. Sa performance lui permet d'obtenir un succès critique évident même si l'œuvre ne reste à l'affiche que pour treize représentations en 1817 :

[...] chargée du rôle de *prima donna*, [M<sup>lle</sup> Cinti] s'en est acquittée à merveille ; sa voix a de l'agrément, de la justesse et de la flexibilité ; sa méthode est pure et son jeu ne manque pas de finesse ; comme elle n'a pas encore 17 ans, il est probable qu'elle acquerra les qualités qui lui manquent, de la force et de l'étendue dans la voix, et plus de nerf et de mordant dans la prononciation ; elle a besoin aussi de se familiariser davantage avec la langue italienne<sup>16</sup>.

Après le dépôt de bilan de M<sup>me</sup> Catalani, le Théâtre-Italien cesse d'être l'objet d'un privilège particulier et est placé sous la tutelle de l'administration de l'Opéra. Il est relocalisé, à cette occasion et jusqu'en 1825, en face de la salle Le Peletier, dans la salle Louvois. La formation vocale de Cinti se poursuit alors auprès de Bordogni, chanteur italien recruté par la nouvelle administration. En septembre 1818, Cinti signe un contrat d'engagement de dix-sept mois et

---

<sup>13</sup> *Journal général de France*, 8 janvier 1816.

<sup>14</sup> Même référence.

<sup>15</sup> Même référence.

<sup>16</sup> *Annales politiques, morales et littéraires*, 24 mai 1817.

obtient un salaire annuel de 5 500 francs<sup>17</sup>. Sa présence à la scène s'intensifie dès la reprise des activités du théâtre (20 mars 1819) : depuis cette date jusqu'au 17 juin suivant, elle est présente à toutes les soirées de représentations (27) et apparaît parfois même dans deux œuvres données le même soir (par exemple les 20 et 22 avril 1819 dans des opéras en un acte : la *Pastorella nobile* et *Lagrime d'una vedova*). L'exigence des journalistes augmente alors :

M<sup>lle</sup> Cinti ne quitte presque plus la scène : après avoir admiré l'extrême facilité de cette jeune personne qui suffit à tant d'opéras et tant de concerts, il faut admirer aussi la constance avec laquelle elle reste au même point. Ce point, dans la plus haute élévation, a été le *Calife de Bagdad* de Garcia ; depuis ce moment, M<sup>lle</sup> Cinti est restée stationnaire. Si elle ne se hâte de monter, elle va descendre : sa voix est fraîche, juvénile comme sa figure ; mais craindrait-elle de gâter l'une et l'autre en ouvrant la bouche ? Sa méthode deviendrait un peu moins mesquine, sa prononciation italienne moins brusque, moins plate. M<sup>lle</sup> Cinti serait-elle déjà assez malheureuse pour ne plus connaître que des flatteurs<sup>18</sup> ?

Cette omniprésence sur scène entraîne un autre inconvénient : quand M<sup>lle</sup> Cinti est malade, la programmation du Théâtre-Italien est réduite à l'extrême. Sa rougeole, au cours de l'été 1819, retarde la création française d'*Agnese* de Paer et arrête « presque tout le répertoire<sup>19</sup> ». Dès lors, l'état de santé de la chanteuse passe dans le domaine public : en février 1820, quasiment tous les périodiques chroniquent de manière plus ou moins explicite la grossesse dont elle semble montrer les premiers signes<sup>20</sup>. Les rédacteurs, au nom peut-être d'un devoir d'information sur la suite de la saison lyrique, relayent même des rumeurs sur sa vie intime :

On va jusqu'à dire qu'un certain personnage opulent, qu'on remarque dans les foyers des bouffes et qui se fait reconnaître à sa mine antique et à sa petite queue, pourrait bien être la cause première de cette maladie qui empêchera sans doute durant quelques mois M<sup>lle</sup> Cinti de réparaître dans l'emploi de jeune fille<sup>21</sup>.

Cette grossesse, dont on ignore l'issue, l'oblige à quitter momentanément la scène de mars à la fin du mois de juin 1820. Le *Journal de Paris* indique, le 2 juillet : « C'est M<sup>lle</sup> Cinti, rétablie d'une maladie peu dangereuse, qui a joué le

---

<sup>17</sup> Voir Jean MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, Lyon : Symétrie – Palazzetto Bru Zane, 2008, t. IV, p. 180.

<sup>18</sup> *Le Publiciste*, 19 mai 1819.

<sup>19</sup> *Courrier des spectacles*, 5 juillet 1819.

<sup>20</sup> Voir les articles relevés dans MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, au début du mois de février 1820, t. IV, p. 371-376.

<sup>21</sup> *L'Aristarque français*, 5 février 1820.

Page où son joli filet de voix a paru aussi frais et sa taille aussi dégagée que jamais<sup>22</sup>. »

À partir de la fin de l'année 1820, son ambition est d'obtenir le statut de *prima donna* au renouvellement de son contrat. Le *Courrier des spectacles* s'en fait l'écho en décembre<sup>23</sup> et les délibérations du comité d'administration du Théâtre-Italien nous rapportent :

Les prétentions de cette artiste qui voulait être *prima donna*, avec appointement de douze mille francs, se sont réduites, après plusieurs conversations particulières et une séance définitive en comité d'administration, au titre de supplément, au traitement de dix mille francs et à une avance de trois mille francs par douzième de mois en mois<sup>24</sup>.

La négociation suivante se passe moins facilement : annonçant dès le mois d'octobre 1821 qu'elle souhaite désormais être *prima donna* et toucher 15 000 francs par an, elle menace, au premier refus du directeur du théâtre, de partir pour Londres. En janvier 1822, elle obtient finalement ce qu'elle désirait et, son nouveau contrat débutant en septembre, elle peut également se faire entendre quelques mois à Londres (avril-août) après avoir triomphé au Théâtre-Italien aux côtés de M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor dans la première française d'*Elisabetta* de Rossini. Au cours de son séjour londonien, elle joue Rosina dans *Il Barbiere di Siviglia* et Elvira dans *Don Giovanni*, deux rôles qu'elle avait endossés en 1821 à Paris.

## Vers l'Opéra

À son retour, la notoriété de Cinti semble avoir encore augmenté et la presse est unanime pour louer sa performance dans la reprise d'*Elisabetta*. C'est cependant à l'occasion d'une représentation de *Romeo e Giulietta* de Zingarelli pour laquelle elle doit remplacer M<sup>lle</sup> Naldi (17 octobre 1822) que Cinti marque durablement les esprits :

M<sup>lle</sup> Cinti dont on connaît le goût, la méthode et l'incroyable mémoire ; celle-ci, bien qu'elle n'eût jamais songé que le rôle de Juliette dût lui revenir un jour, reçoit la partition, regarde à sa pendule et, voyant qu'elle a quelques heures devant elle, répond que l'administrateur peut compter sur elle. À sept heures du soir les deux premiers actes étaient appris ; quant au 3<sup>e</sup>, M<sup>lle</sup> Cinti devait l'étudier dans sa loge<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Journal de Paris*, 2 juillet 1820.

<sup>23</sup> *Courrier des spectacles*, 18 décembre 1820.

<sup>24</sup> MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 539.

<sup>25</sup> *Courrier des spectacles*, 20 octobre 1822.

La consultation du *Théâtre-Italien* de Jean Mongrédien nous incite à nuancer cet exploit puisque l'on sait qu'une copie de l'œuvre avait été commandée pour M<sup>lle</sup> Cinti en août 1821<sup>26</sup> (soit plus d'un an avant ce remplacement « au pied levé »). C'est néanmoins avec ce tour de force que naît véritablement le « mythe » Cinti sur lequel nous reviendrons. La prolongation du congé de M<sup>lle</sup> Naldi donne d'ailleurs l'occasion à la chanteuse de poursuivre la démonstration de ses qualités :

M<sup>lle</sup> Cinti est infatigable et il n'existe plus de difficultés pour elle. Dans l'espace de quelques jours, elle a remplacé M<sup>me</sup> Mainvielle dans le rôle de Ninette de la *Gazza ladra* et M<sup>lle</sup> Naldi dans ceux de Juliette et d'Aménaïde. Ella a joué surtout ces deux derniers rôles avec une telle supériorité qu'on peut presque assurer qu'ils lui resteront. Cette jeune cantatrice a eu dernièrement les honneurs d'une cabale ; quelques *chuteurs*, disséminés au parterre, ont réussi quelque peu à l'intimider lors de sa première apparition dans le rôle d'Aménaïde, mais ils n'ont pas osé se faire entendre avant-hier. M<sup>lle</sup> Cinti y a recueilli les applaudissements les plus vifs et les mieux mérités<sup>27</sup>.

Du 15 octobre à la fin de l'année 1822, Cinti est en effet présente lors de quasiment toutes les représentations (26 sur 30) : la seule œuvre dans laquelle elle n'apparaît pas est l'*Otello* de Rossini. Quand, à la fin de l'année, une inflammation de gorge la rend indisponible, cet opéra est le seul qui peut être donné<sup>28</sup>.

Les succès de Cinti lui attirent autant de louanges de la presse que de charges assassines. Le *Journal des théâtres, de la littérature et des arts* mène ouvertement une campagne contre elle à partir du milieu de l'année 1823 :

Garcia et Pellegrini ont été hier à la hauteur de leurs talents dans *Le Barbier de Séville* ; ils étaient en verve ; mais cette pauvre M<sup>lle</sup> Cinti, qui n'y est jamais, nous a montré un tel redoublement de nullité qu'elle a paru moins jolie :

Si la laideur peut s'embellir  
Chez une actrice, avec une âme,  
Point de talent doit enlaidir  
La plus superbe femme.

M<sup>lle</sup> Cinti n'a jamais été superbe ; en revanche, elle est bien mauvaise<sup>29</sup> !

M<sup>lle</sup> Cinti répète toujours avec autant d'âme que le perroquet, ou plutôt le serin, le mieux appris du monde<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Voir MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. IV, p. 662.

<sup>27</sup> *Courrier des spectacles*, 23 novembre 1822.

<sup>28</sup> *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 26 décembre 1822.

<sup>29</sup> *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 10 septembre 1823.

À l'intérieur du Théâtre-Italien, la cantatrice semble néanmoins s'être fait une place de choix. Au moment où Rossini devient directeur musical du théâtre, elle apparaît comme une sorte de porte-parole de la troupe : le 19 février 1824, quand le chanteur Pellegrini, indisposé, ne peut pas chanter son air dans *La Gazza*, c'est elle qui affronte le public pour lui signaler l'indisposition<sup>31</sup> ; le 1<sup>er</sup> mars suivant, c'est encore elle qui rédige un courrier aux autorités pour demander, au nom de tous les chanteurs, une pension à Barilli qui s'est cassé une jambe<sup>32</sup>.

Bien qu'elle donnera des résultats positifs sur la suite de la carrière de Cinti, l'arrivée de Rossini à Paris ouvre une période délicate pour la cantatrice. Les grandes voix européennes se trouvent attirées vers le Théâtre-Italien, la concurrence pour l'obtention des rôles devient plus rude et son maintien dans les rôles de son répertoire est même en péril. Si sa nationalité française était un atout pour jouer les intermédiaires entre la troupe et le public ou l'administration, elle est dès lors un handicap pour lutter contre des actrices comme M<sup>me</sup> Mombelli (créatrice du rôle de Rosina dans le *Barbiere*) ou M<sup>lle</sup> Schiasetti. À la suite de l'embauche de cette dernière pour jouer les rôles de Rosina et d'Isabella (*L'Italiana in Algeri*), la presse annonce la démission de Cinti<sup>33</sup>. Elle reste néanmoins attachée au théâtre et finit par triompher de la situation :

M<sup>lle</sup> Cinti chante et joue à merveille le rôle de Rosine, qui semble avoir été composé pour elle. La légèreté, la flexibilité et la justesse de la voix sont mieux appréciées de jour en jour. Elle est applaudie avec transport par les Parisiens eux-mêmes, qui lui pardonnent d'être de Paris<sup>34</sup>.

Si ce n'est évidemment pas le cas pour le rôle de Rosina, celui de la comtesse de Folleville dans *Il Viaggio a Reims* – opéra en un acte composé par Rossini pour célébrer le sacre de Charles X – a été écrit pour Cinti. C'est le dernier rôle qu'elle crée au Théâtre-Italien (19 juin 1825) : les nouveaux rôles dont elle se chargera seront ensuite destinés à la scène de l'Opéra.

Pour Cinti, le passage de la scène du Théâtre-Italien à celle de l'Académie de musique a été facilité par le fait que les deux théâtres sont encore, en 1825, attachés à la même administration. Ce transfert n'est pas un changement brusque : de l'été 1825 à l'été 1827, la cantatrice est présente sur les planches des deux théâtres selon les besoins de leurs programmations. Sa première incursion

---

<sup>30</sup> *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 3 janvier 1824.

<sup>31</sup> Voir MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien*, vol. V, p. 504.

<sup>32</sup> Même référence, p. 510.

<sup>33</sup> *Journal de Paris*, 15 octobre 1824.

<sup>34</sup> *La Pandore*, 12 mars 1825.

à l'Opéra a lieu le 29 août 1825 à l'occasion d'une représentation exceptionnelle au profit des incendiés de Salins. Les troupes de l'Opéra et du Théâtre-Italien y sont réunies pour donner un concert exceptionnel qui est suivi par une représentation du *Rossignol* (opéra de Lebrun) dans lequel Cinti joue le rôle de Philis. Les premiers mois de 1826, tout en se maintenant au Théâtre-Italien dans *La Gazza ladra*, *L'Italiana in Algeri*, *Romeo e Giulietta*, *Tancredi* et *Mosè in Egitto*, Cinti fait de véritables débuts à l'Opéra dans deux œuvres de Spontini : *Fernand Cortez* (15 février) et *Olympie* (27 février).

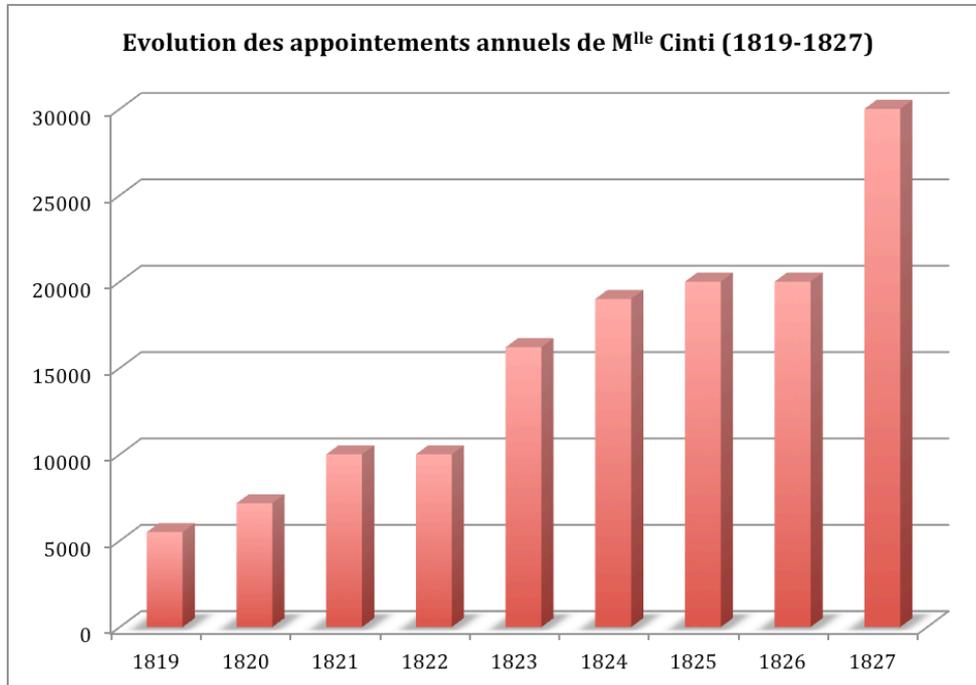
M<sup>lle</sup> Cinti est donc déjà installée à l'Académie de musique quand Rossini commence à se détourner du Théâtre-Italien pour créer à l'Opéra deux adaptations françaises de ses œuvres : *Le Siège de Corinthe* (issu de *Maometto II*, alors inédit en France) en octobre 1826 et *Moïse et Pharaon* (issu de *Mosè in Egitto*) en mars 1827 ; opéras dans lesquels Cinti est interprète. Il est à noter qu'elle prend en charge, dans *Moïse*, le rôle d'Anai (équivalent de celui d'Elcia dans *Mosè*) alors qu'elle interprétait celui d'Amaltea, la femme de Pharaon, au Théâtre-Italien (chanté par M<sup>me</sup> Dabadie à l'Opéra).

La fin de son apparition au Théâtre-Italien correspond à son départ pour Bruxelles. Il semble qu'il soit également justifié par le début du contrat de M<sup>lle</sup> Sontag au Théâtre-Italien (décembre 1827). Lors d'un premier passage à Paris à l'été 1826, la chanteuse allemande avait déjà remplacé Cinti dans plusieurs productions italiennes et l'avait clairement éclipsée aux yeux de la presse. En se consacrant uniquement à l'Opéra, celle qui est devenue M<sup>me</sup> Damoreau quitte ainsi – peut-être – un théâtre où elle n'est plus indispensable. En revenant à Paris, sous la contrainte mais après négociations, elle est également devenue l'une des premières cantatrices parisiennes, du moins en termes de salaire : ses revenus sont évalués par *Le Drapeau blanc*, le 11 août 1826, à près de 50 000 francs par an (30 000 francs d'appointements, auxquels s'ajoutent 600 francs par mois pour trois représentations et 300 francs pour toute représentation supplémentaire). Si ce salaire peut être jugé « normal » pour une *prima donna* du Théâtre-Italien, il est exceptionnel pour une première chanteuse de l'Opéra, comme en témoigne le dialogue imaginé en 1825 par *Le Corsaire* entre le théâtre Louvois et l'Opéra :

Louvois : Que dites-vous du cadeau que nous vous faisons ?

L'Opéra : De M<sup>lle</sup> Cinti ? Qu'elle soit la bienvenue, mais je crains que son arrivée ne soit le prétexte de beaucoup de réclamations. Il y a un fait certain, c'est que si, au lieu de débiter à Louvois, M<sup>lle</sup> Cinti eût débuté sur mes planches, elle serait aujourd'hui dans la catégorie des dix, douze ou des quatorze mille francs ; mais son bon ange lui a suggéré à l'oreille : « Faites vous italienne et vous voyez ce qui arrive » ; ses appointements, augmentés

d'un congé, sont du double plus fort que ceux du mieux payé de mes artistes<sup>35</sup>.



Afin de donner un ordre de grandeur des salaires, indiquons qu'au Théâtre-Italien le chef d'orchestre gagne 5 000 francs par an et les 1<sup>ers</sup> pupitres de l'orchestre entre 1 000 et 1 500 francs par an ; en revanche : quand M<sup>me</sup> Fodor quitte Paris en 1823 pour rejoindre les scènes de Naples et de Vienne, on lui promet des appointements de 76 800 francs plus une représentation à bénéfice garantie à 14 000 francs (soit 90 000 francs par an)<sup>36</sup>.

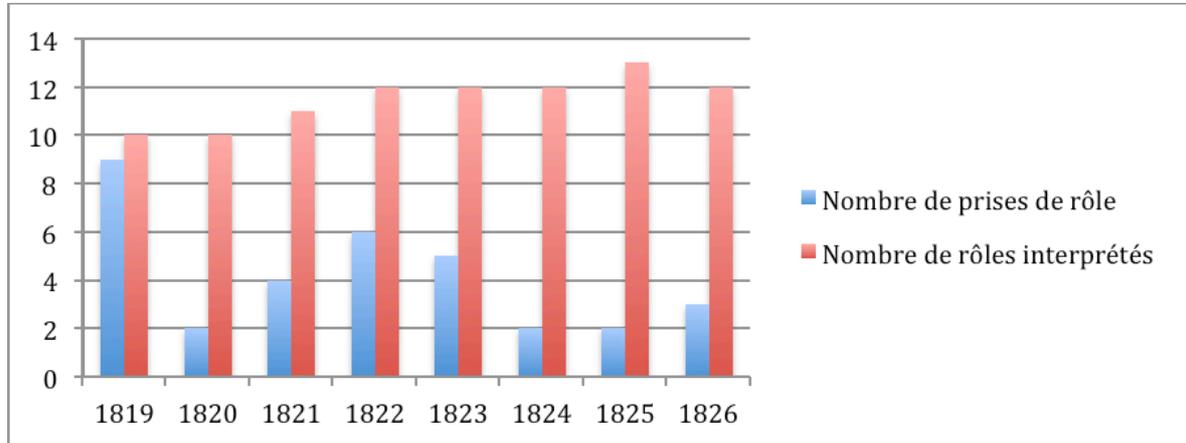
## **Le répertoire et la musicalité de Cinti**

On a eu l'occasion de signaler que le « mythe » qui se crée autour de Cinti au Théâtre-Italien et qui la fait passer du statut de simple chanteuse à celui de phénomène naissait à la fin de l'année 1822 avec son remplacement au pied levé de M<sup>lle</sup> Naldi dans le rôle de Giulietta. Si cette anecdote a autant de retentissement, c'est qu'elle cristallise les mérites dont la cantatrice a fait preuve depuis ses débuts : une capacité d'adaptation aux besoins de l'administration du théâtre, un travail acharné pour gravir les échelons de la carrière et une mémoire exceptionnelle qui lui permet de jouer une multitude de rôles au cours d'une saison. De 1816 à 1827, elle a joué 46 rôles (dont 40 au Théâtre-Italien) ;

<sup>35</sup> *Le Corsaire*, 25 octobre 1825.

<sup>36</sup> *L'Étoile*, 19 janvier 1823.

et au cours de la période 1819-1826, elle interprète entre 10 et 13 rôles différents par saison<sup>37</sup>.



Nombre de prises de rôle et de rôles interprétés par M<sup>lle</sup> Cinti au Théâtre-Italien de 1819 à 1826

Au cours de la période 1819-1826, les sept rôles que Cinti représente le plus longtemps au théâtre Louvois sont : Lisetta du *Matrimonio segreto* (de 1819 à 1825) ; Rosina du *Barbiere di Siviglia* (de 1821 à 1826) ; Zerlina de *Don Giovanni* (de 1821 à 1826) ; Giulietta de *Romeo e Giulietta* (de 1822 à 1826) ; Amaltea de *Mosè* (de 1822 à 1826) ; Ninetta de la *Gazza ladra* (de 1822 à 1826) ; et Aménaïde de *Tancredi* (de 1822 à 1826). L'importance que prennent les œuvres de Rossini dans ce répertoire est le reflet de la programmation globale du Théâtre-Italien au cours de cette période qui laisse au maître de Pesaro une place presque exclusive. On peut aussi constater une certaine diversité des caractères interprétés par Cinti, qui montrent, contrairement à ce que l'on peut lire parfois sur cette cantatrice, qu'elle n'était pas cantonnée aux rôles de soubrettes avant d'entrer à l'Opéra. Il est à noter qu'en progressant dans sa carrière au Théâtre-Italien, Cinti a abordé de plus en plus régulièrement des rôles tragiques, complexifiant ainsi son image scénique initiale, liée aux *drammi giocosi* dans lesquels elle avait débuté.

On pourrait analyser cette évolution vers le dramatique à la lumière de celle de la programmation générale du Théâtre-Italien qui tendrait à présenter davantage de drames musicaux à partir des années 1820. On pourrait également la percevoir comme le fruit du hasard des remplacements demandés à Cinti (par exemple dans *Romeo e Giulietta*). Cependant, on peut deviner un certain

<sup>37</sup> Voir annexe : « Les rôles interprétés par M<sup>lle</sup> Cinti au Théâtre-Italien de Paris de 1816 à 1828 ».

volontarisme de la cantatrice pour obtenir ce type de rôle ; volontarisme que l'on perçoit en suivant deux indices.

Le premier de ces indices est le choix des airs supplémentaires qu'elle interprète dans certaines œuvres. L'emploi d'une *aria* alternative issue d'un opéra à l'intérieur d'un autre opéra est une pratique encore relativement banale au Théâtre-Italien au cours des années 1820. Elle permet à l'interprète de se faire remarquer dans un air généralement très connu par les spectateurs, parfois au détriment de la logique dramaturgique de l'œuvre représentée. Au cours d'une représentation du *Barbieri*, le 10 février 1821, Cinti chante ainsi – au moment de la scène de la leçon de musique – le « Di tanti palpiti » de *Tancredi*, œuvre qu'elle n'a pas encore chantée au Théâtre-Italien mais dans laquelle elle apparaît à la fin de l'année 1822. Le second indice du volontarisme de Cinti pourrait être trouvé dans le choix des airs qu'elle interprète au cours des nombreux concerts donnés au Théâtre-Italien. N'ayant pas mené une étude exhaustive de ceux-ci, je ne citerai que l'exemple du 4<sup>e</sup> concert spirituel de l'année 1822 (22 avril). Cinti y interprète la cavatine « Di pacer mi balza il cor » de la *Gazza ladra* alors qu'à cette date Ninetta est interprétée au Théâtre-Italien par M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor. Cinti obtient néanmoins le rôle quelques mois plus tard (5 novembre). Dans le cadre de ces deux espaces d'expression (airs supplémentaires ou alternatifs et airs de concert), Cinti est sans doute libre de choisir son répertoire. En démontrant sa capacité à interpréter les airs principaux de rôles qu'on ne lui a pas encore proposés, elle fait en quelque sorte campagne pour l'obtention de ceux-ci auprès du public et des directeurs du théâtre. Rétrospectivement, on peut également voir dans cette dynamique une orientation volontaire vers le tragique qui aurait crédibilisé son entrée à l'Opéra.

Ses débuts à l'Opéra suivent d'ailleurs une logique voisine : elle effectue une percée par le biais d'un opéra en un acte très léger – *Le Rossignol* qui, dès sa création en 1813, apparaissait déjà comme une œuvre frivole uniquement chargée de « varier un peu » le répertoire de l'Académie de musique –, puis elle démontre sa crédibilité dans des opéras importants du répertoire (*Fernand Cortez* et *Olympie*). Dans l'introduction de sa *Méthode*, M<sup>me</sup> Damoreau indique à ce propos :

Avant toutefois de me séparer du Théâtre Italien, qui m'était devenu cher à bien des titres, je voulus me soumettre à une nouvelle épreuve plus sérieuse que n'avait pu l'être celle du *Rossignol*. M. le vicomte de La Rochefoucauld (aujourd'hui M. le duc de Doudeauville), dont tous les artistes doivent se rappeler le nom avec reconnaissance, était alors chargé de la direction des Beaux-Arts. Je lui demandai la permission de jouer Amazily, dans *Fernand Cortez*, rôle délicieux, tout d'expression, et, en apparence, contraire aux habitudes du genre que j'avais cultivé jusqu'alors. Ce rôle ne renferme pas

une seule roulade : il n'était possible d'y réussir qu'en le chantant avec âme et simplicité. Cette seconde hardiesse me fut encore plus favorable que la première. J'entrai donc à l'Opéra, toute fière d'avoir obtenu le suffrage d'un compositeur aussi éminent que Spontini, et d'une cantatrice aussi dramatique que M<sup>me</sup> Branchu, pour laquelle il avait, vingt ans plus tôt, écrit cet admirable rôle. Ici commence la seconde, et non pas la moins heureuse période de ma carrière théâtrale.

À la lecture de la presse, on prend conscience que ce qui plaît chez cette chanteuse capable donc d'être applaudie dans tous les genres n'est pas sa qualité de jeu, jugée moyenne sinon nulle. C'est pour sa voix et sa technique vocale (en plus de son physique) qu'elle obtient le plus de louange : une voix toujours juste et flexible que l'on a plaisir à retrouver de rôle en rôle. Cinti incarne, en quelque sorte, le glissement esthétique qui se joue au Théâtre-Italien à la fin de l'Empire et sous la Restauration. Andrea Fabiano indique en effet, dans son *Histoire de l'opéra italien en France* :

L'opéra italien dépasse l'obstacle créé par son altérité grâce aussi aux nouvelles tendances de l'esthétique musicale qui, en donnant une légitimité d'expression autonome à la musique instrumentale, considèrent que dans l'opéra le rôle principal est joué par la musique et non par les paroles. C'est le tournant fondamental de la fin du siècle, dicté par les Chabanon et par les Quatremère de Quincy. Ainsi l'obstacle d'« intelligibilité » propre à l'esthétique de Corneille, Perrin et Rousseau est franchi ; la connaissance de la langue italienne n'est plus indispensable pour jouir complètement d'un spectacle d'opéra, de même que l'importance attachée à la régularité de l'intrigue s'amointrit<sup>38</sup>.

En entrant à l'Académie de musique, Cinti importe avec elle cette vision de la cantatrice du Théâtre-Italien, jugée sur la musicalité plutôt que sur ses qualités d'actrice. La réception de ses débuts à l'Opéra par le *Journal des débats* est, sur ce point, explicite :

M<sup>lle</sup> Cinti n'est pas non plus une actrice transcendante ; mais c'est une chanteuse agréable ; sa voix, qui paraissait faible à Louvois et à Favart, est encore bien autrement insuffisante dans la vaste enceinte de la rue Lepelletier ; en revanche, sa méthode est parfaite. Nourrie à l'école du goût, elle supplée, par des inflexions délicates et variées, à l'énergie que la nature lui a refusée. On l'écoute avec plaisir, et elle parvient à se faire entendre par le plaisir même que l'on met à l'écouter. Elle n'a pas remplacé M<sup>me</sup> Branchu, ni M<sup>me</sup> Albert : elle ne remplacera pas davantage M<sup>lle</sup> Grassari dans le jeu, dans la pantomime dramatique, dans ces mouvements impétueux qui caractérisent la véritable tragédienne ; mais elle diversifiera les plaisirs des

---

<sup>38</sup> Andrea FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1705-1815) : Héros et Héroïnes d'un roman théâtral*, Paris : CNRS Éditions, p. 211.

habitué de l'Opéra. On n'ira pas lui demander des sensations ou des larmes ; mais à défaut du cœur, elle satisfera les oreilles, et l'on a depuis longtemps remarqué que l'un de ces organes était le chemin de l'autre<sup>39</sup>.

Une caricature publiée dans *La Pandore* à l'époque de ces débuts témoigne, dans une version négative, de cette continuité.



On y voit deux personnages représentés côte à côte : à gauche, « la signora Cinti » en costume de Ninetta devant la deuxième salle Favart ; à droite, « M<sup>lle</sup> Cinthie » en costume d'Amazilli devant la salle Le Peletier. La seule constante entre les deux personnages est le faible filet de voix qui semble en émaner, signifié par deux petits phylactères parallèles. Notons que le volume de sa voix – qui l'avait empêché d'entrer dans les classes de chant du Conservatoire – est invariablement un motif de critique mais ne semble jamais être un obstacle à l'évolution de sa carrière.

Pour comprendre l'essence de ce qui fait le succès de Cinti-Damoreau, il faut donc se pencher sur les éléments qui nous permettent, aujourd'hui, de cerner ce que pouvait être sa voix et ses modes d'exécution. Le premier aspect saillant de la voix de Cinti, nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises au cours de ce texte, est une justesse irréprochable. Celle-ci est constatée dès ses débuts au Théâtre-Italien et n'est jamais démentie par la presse. Quand Cinti s'attaque à un rôle qui semble être trop difficile pour elle (comme celui d'Elvira dans *Don Giovanni*, en juillet 1821), c'est encore cette justesse qui la sauve : « Le rôle

<sup>39</sup> *Journal des débats*, 18 février 1826.

superbe d'Elvire surpasse assurément les forces ordinaires de M<sup>lle</sup> Cinti ; mais du moins elle le chante parfaitement juste d'un bout à l'autre<sup>40</sup>. »

Même si l'on ne trouve pas de comparaison de ce type dans la presse de l'époque, il est tentant de voir dans cette voix jugée « insolemment juste<sup>41</sup> » l'écho de la formation de Laure Montalant au Conservatoire. Comme le piano, son instrument initial, la voix de Cinti ne peut jamais être fautive. On pourrait même continuer à filer cette comparaison en indiquant qu'à cette époque l'évolution organologique du piano ne permet pas encore tout à fait à l'instrument d'être suffisamment sonore pour être entendu au-dessus d'un orchestre complet.

La justesse de la voix de Cinti est d'autant plus remarquable qu'elle est au service de prouesses vocales périlleuses<sup>42</sup>. Jugés monotones lors de ses débuts, les ornements que Cinti ajoute à ses lignes mélodiques semblent séduire de plus en plus le public à mesure qu'elle avance dans la carrière. On peut penser que l'enseignement du chanteur Bordogni, ami de Rossini, a été pour beaucoup dans cette évolution. Comme le signale Damien Colas dans sa thèse, en analysant par exemple la partie séparée du rôle d'Amaltea dans *Mosè*, les altérations de la partition par Cinti peuvent se situer à plusieurs endroits : interpolation des *cantabile*, écriture de cadences et « substitutions multiples dans la cabalette de l'aria "La pace mia smarrita"<sup>43</sup> ». Cette liberté avec la partition initiale ne constitue pas, cependant, une trahison de la pensée du compositeur mais s'inscrit dans la continuité de celle-ci et dans une tradition encore tenace. Austin Caswell, en analysant les cahiers de points d'orgue et variantes laissés par Cinti-Damoreau et conservés aujourd'hui à la Lilly Library of Indiana University, signale d'ailleurs que les passages embellis par Cinti sont généralement ceux pour lesquels le compositeur demandait déjà une grande virtuosité vocale et non pas les passages plus calmes que l'on aurait pu imaginer être surchargés artificiellement par la cantatrice<sup>44</sup>.

Cette virtuosité vocale qui appartient à un mouvement général observé chez les musiciens européens à l'époque a été conservée par Cinti quand elle est passée à l'Académie de musique. Notons au passage l'ironie de la situation : cette

---

<sup>40</sup> *L'Étoile*, 29 juillet 1821.

<sup>41</sup> CINTI-DAMOREAU, « Préface », *Méthode de chant*.

<sup>42</sup> Voir, sur ce point, les travaux de Damien Colas sur l'ornementation du chant rossinien par les artistes du Théâtre-Italien et de l'Opéra.

<sup>43</sup> Damien COLAS, *Les Annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860) : contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, Tours : Université de Tours, 1997, p. 14.

<sup>44</sup> CASWELL, « Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845 », p. 492.

chanteuse dont les roulades l'ont très souvent faite comparée à un serin ou une colombe roucouillante a percé sur la scène de l'Opéra avec une œuvre nommée *Le Rossignol*. Même si, on l'a vu, elle a modéré ses fioritures au cours de son réel début dans *Fernand Cortez*, elle indique dans l'introduction de sa *Méthode* :

Mon répertoire, à l'Opéra, était, dans le principe, assez borné. Faute de pouvoir varier mes rôles autant que je l'aurais voulu, je m'imaginai de varier les traits de mon chant. Le public se renouvelait continuellement ; quelques vrais amateurs s'obstinaient cependant à chacune de mes représentations, et je n'ajoutais pas à l'un de leurs morceaux favoris quelque appoggiature nouvelle qui ne fût remarquée et vivement applaudie<sup>45</sup>.

La variation du chant peut donc également être considérée comme une technique de fidélisation du public d'un théâtre : renouvelant constamment ses effets et offrant ainsi la promesse de nouvelles surprises, une cantatrice incite ses admirateurs à venir l'écouter plusieurs fois dans le même rôle. Dans cette même *Méthode de chant* publiée en 1849, Cinti-Damoreau nous donne une autre preuve de la continuité de ses effets vocaux d'une scène à l'autre. Elle y livre en effet des exemples de points d'orgue de sa composition. Ces points d'orgue sont destinés à embellir des airs tirés de son répertoire et l'on peut y voir un essai de reconstitution de ce qu'elle proposait au public au cours de sa carrière. Parmi ces exemples, nous trouvons des cadences destinées aussi bien aux œuvres de Rossini qu'elle a interprétées au Théâtre-Italien (le final de *La Cenerentola* ou la cavatine de Rosina du *Barbier*) qu'à ses premiers succès à l'Opéra : l'air Amizily de *Fernand Cortez* (acte II, scène 3) et l'air d'Elvire « À celui que j'aimais » (acte I, scène 3) de *La Muette de Portici* – pour lequel elle propose deux points d'orgue différents.

Pour nous faire une idée de la voix de M<sup>lle</sup> Cinti, il nous faut, enfin, tenter d'en définir la hauteur et l'étendue. Ce point ne peut pas être abordé uniquement en considérant les rôles qu'elle a interprétés puisqu'il est d'usage à l'époque d'adapter la tonalité des airs à la tessiture des premières chanteuses. Ceci est notamment vrai pour les rôles de contralto rossiniens (Isabella, Rosina ou Cenerentola), généralement interprétés à Paris par des mezzo-sopranos ou des sopranos. Castil-Blaze, dans ses feuilletons du *Journal des débats*, est un témoin attentif de ce procédé. En juillet 1821 et en avril 1822, il nous livre ainsi les exemples des transpositions subies par les airs « Una voce poco fa » (du *Barbier*) et « Di tanti palpiti » (de *Tancredi*).

---

<sup>45</sup> CINTI-DAMOREAU, « Préface », *Méthode de chant*.

« Una voce poco fa <sup>46</sup> »	« Di tanti palpiti <sup>47</sup> »
En <i>sol</i> par M <sup>me</sup> Fodor En <i>mi</i> – ton original <sup>48</sup> – par M <sup>lle</sup> Cinti En <i>mi bémol</i> par M <sup>me</sup> Debegnis	En <i>la</i> par M <sup>me</sup> Fodor En <i>la bémol</i> par Pasta En <i>sol</i> par Cinti En <i>fa</i> – ton original

En *mi*, l'air de Rosina s'étend sur deux octaves du *si* grave au *si* aigu. En *sol*, l'air d'Amenaïde s'étend sur une octave et demie du *fa* médian au *si* aigu. Ces ambitus ne peuvent pas être acceptés de manière stricte tant on sait que les *puntature* (c'est-à-dire les ajustements de lignes vocales pour convenir aux tessitures des chanteuses) étaient communes jusque dans les années 1850 au Théâtre-Italien. Ils donnent néanmoins une idée du registre de Cinti par rapport aux autres *prima donna* qui ont marqué l'histoire de ce théâtre sous la Restauration : une mezzo-soprano s'aventurant moins dans les aigus que les grandes coloratures de son époque et s'approchant donc davantage des contraltos italiennes. Les tensions qui naissent en 1824 entre Cinti et les contraltos rossiniennes venues d'Italie tendent cependant à prouver que l'on ne peut pas l'assimiler à ce type de cantatrice. La tessiture de Cinti se trouverait donc à mi-chemin entre la colorature et la contralto : une voix étendue qui ne brillerait pas dans les extrêmes mais qui lui permettrait d'interpréter un grand nombre de rôles sans trop s'éloigner des tonalités originales dans lesquelles ils étaient écrits.

La carrière de Cinti-Damoreau ne s'arrête pas avec *La Muette de Portici*. Elle restera encore cinq ans sur la scène de l'Opéra avant d'entrer dans la troupe de l'Opéra-Comique de 1834 à 1840. Ces triomphes sur les trois principales scènes lyriques parisiennes forment un parcours exceptionnel quasiment unique dans l'histoire de l'opéra français. Cette chanteuse fera école à la fois sur scène, au sein du Conservatoire – où elle tient une classe de chant de 1833 à 1856 – et, auprès d'un plus large public, par l'intermédiaire de deux méthodes de chant (1849 et 1855).

Revenons, pour conclure, à la question que nous nous sommes posée en introduction : pourquoi la présence de Cinti-Damoreau semble-t-elle indispensable en 1828 pour créer *La Muette de Portici* ? Nous en avons donné des réponses multiples. Cinti-Damoreau est d'abord une vedette qui attire le public et peut favoriser le succès d'une première et le maintien d'une œuvre à

---

<sup>46</sup> *Journal des débats et des décrets*, 24 juillet 1821.

<sup>47</sup> *Journal des débats et des décrets*, 25 avril 1822.

<sup>48</sup> Castil Blaze indique, par erreur, que le ton original de l'air est *fa*.

l'affiche. Elle est ensuite une musicienne exceptionnelle qui apporte dans ses interprétations, non pas un grand sens dramatique, mais de la justesse et de la flexibilité. La chanteuse incarne enfin parfaitement les mouvements profonds qui bouleversent la vie musicale parisienne à la fin de la Restauration : virtuosité extrême et influence italienne. Après sa formation théorique et instrumentale au Conservatoire, elle a reçu des cours de chant d'un Français qui lui a enseigné essentiellement de la musique italienne. Elle a ensuite débuté sa carrière en interprétant un répertoire italien acclimaté au goût français. Elle a enfin participé à la « révolution rossinienne » à l'Opéra de Paris en y important les pratiques vocales italiennes et en s'appuyant sur un répertoire clairement à cheval sur les deux cultures musicales (de Spontini à Rossini). En apparaissant dans *La Muette de Portici*, Cinti-Damoreau marque ainsi symboliquement l'œuvre d'une empreinte franco-italienne et la place au cœur d'un jeu de transferts culturels qui formeront l'essence du Grand Opéra français.

© Étienne JARDIN

## Annexe – Les rôles interprétés par M<sup>lle</sup> Cinti de 1816 à 1828

Titre	Compositeur	Rôle	Date de première présentation par Cinti
<i>Una Cosa rara ossia Bellezza ed Onestà</i>	Martini	Lilla	8 janvier 1816
<i>Il Fanatico per la musica</i>	Mayr		6 mars 1816
<i>Le Nozze di Figaro</i>	Mozart	Cherubino	20 mars 1816
<i>Il Principe di Tarento</i>	Paer		19 juin 1816
<i>Il Matrimonio per raggio</i>	Cimarosa	Isaure	13 janvier 1817
<i>L'Italiana in Algeri</i>	Rossini	Zulma	1 <sup>er</sup> février 1817
<i>Il Califfo di Bagdad</i>	Garcia	Zétulbé	22 mai 1817
<i>Carolina e Filandro</i>	Gnecco	Carolina	11 octobre 1817
<i>La Principessa in campagna</i>	Puccita	Belinda	20 novembre 1817
<i>I Nemici generosi</i>	Cimarosa	Baronessa Cofani	17 février 1818
<i>I Fuorusciti di Firenze</i>	Paer	Lena	20 mars 1819
<i>La Pastorella nobile (L'Erede di Belprato)</i>	Guglielmi	Eurillia	25 mars 1819
<i>Le Lagrime d'una vedova</i>	Générali		20 avril 1819
<i>La Capricciosa corretta</i>	Martini	Célia	22 mai 1819
<i>Il Pretendente burlato</i>	Guglielmi	Olivetta puis Gioconda	8 juin 1819 (remplacement)
<i>Il Matrimonio segreto</i>	Cimarosa	Lisetta	22 juin 1819
<i>Agnese</i>	Paer	Vespina	24 juillet 1819
<i>La Donna di genio volubile</i>	Portogallo	Ghitta	26 août 1819
<i>Le Cantatrice villane</i>	Fioravanti	Agata	28 décembre 1819
<i>Casa da vendere</i>	Chelard	Elisa	1 <sup>er</sup> février 1820
<i>Così fan tutte</i>	Mozart	Dorabella	19 septembre 1820
<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Rossini	Rosina	10 février 1821 (remplacement)
<i>Il Don Giovanni</i>	Mozart	Zerlina puis Elvira	6 mars puis 24 avril 1821
<i>La Pietra del paragone</i>	Rossini	Donna Fulvia	5 avril 1821
<i>Clotilde</i>	Coccia	Clotilde	24 janvier 1822

<i>Elisabetha, regina d'Inghilterra</i>	Rossini	Matilda	10 mars 1822
<i>Romeo e Giulietta</i>	Zingarelli	Giulietta	17 octobre 1822 (remplacement)
<i>Mosè in Egitto</i>	Rossini	Amaltea	20 octobre 1822
<i>La Gazza ladra</i>	Rossini	Ninetta	5 novembre 1822
<i>Tancredi</i>	Rossini	Amenaide	19 novembre 1822
<i>Medea in Corinto</i>	Mayr	Creusa	14 janvier 1823
<i>La Cenerentola</i>	Rossini	Cenerentola	15 février 1823
<i>Le Nozze di Figaro</i>	Mozart	Suzanna	12 avril 1823
<i>La Rosa bianca e la rosa rossa</i>	Mayr	Clotilde	6 mai 1823
<i>Elisa e Claudio</i>	Mercadante	Carlotta	22 novembre 1823
<i>L'Iganno fortunato</i>	Rossini	Isabella	10 février 1824
<i>L'Italiana in Algeri</i>	Rossini	Isabella	1 <sup>er</sup> avril 1824
<i>Il Viaggio a Reims</i>	Rossini	Comtessa di Folleville	19 juin 1825
<i>Le Rossignol</i>	Lebrun	Philis	29 août 1825
<i>Fernand Cortez</i>	Spontini	Amazilli	15 février 1826
<i>Olympie</i>	Spontini	Olympie	27 février 1826
<i>Le Siège de Corinthe</i>	Rossini	Pamira	9 octobre 1826
<i>Moïse et Pharaon</i>	Rossini	Anaï	26 mars 1827
<i>Macbeth</i>	Chélaré	Moïna	29 juin 1827
<i>La Muette de Portici</i>	Auber	Élvire	29 février 1828