Jacqueline Letzter et Robert Adelson

Écrire l'opéra au féminin

Compositrices et librettistes sous la Révolution française

traduction de
Hjördis Thébault
préface de
Jérôme Dorival

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes

collection Symétrie Recherche, série Histoire du concert, 2017

SYMÉTRIE ISBN 978-2-36485-050-7

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

Cet ouvrage est la traduction de *Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*
© 2001 The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

Symétrie recherche : ISSN 2266-2782
ISBN 978-2-36485-050-7
dépôt légal : novembre 2017
© Symétrie, 2017

Crédits
illustration de couverture : Jean-Baptiste-François Desoria (1758-1832), portrait de Constance Pipelet, huile sur toile, 1797 © The Art Institute of Chicago (IL) U.S.A. – Simeon B. Williams Fund – Bridgeman Images
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie www.standart.lt, info@standart.lt

Introduction

Une comédie par une femme ! Eh ! Pourquoi les femmes ne feraient-elles pas comme les hommes des pièces de théâtre ?

Louis Laus de Boissy (1785)[1]

Une jeune femme écrivant un grand opéra, et de la même main qui pourrait filer une quenouille ou broder curieusement un mouchoir, une écharpe, construisant l'édifice colossal d'une partition ; gouvernant à sa fantaisie toutes les puissances sonores d'un théâtre lyrique [...], *c'est prodigieux, cela ne s'est jamais vu ! Ce théâtre, où les musiciens les plus habiles n'arrivent qu'après des triomphes obtenus en d'autres lieux, n'avait point encore ouvert ses portes à des musiciennes* [...]. *Une demoiselle écrire un grand opéra ! Pourquoi pas ?* [...] *Une jeune femme tracer des marches d'harmonie, ajuster des groupes d'instrumens de cuivre, et faire manœuvrer la grosse artillerie de l'orchestre ! pourquoi pas ?*

Castil-Blaze (1836)[2]

En 1785, l'auteur dramatique Laus de Boissy exprime sa joie à l'idée qu'une femme ait écrit une pièce de théâtre, et sa surprise que plus de femmes n'aient pas écrit avant pour la scène. Cinquante ans plus tard, l'historien de la musique Castil-Blaze fait écho à cette surprise, plus spécifiquement dans le domaine de l'opéra. Même les chercheurs du XXe siècle, qui ont mis au jour une foule d'informations sur l'activité créatrice des femmes du XVIIIe siècle, ont conclu que celles-ci composaient rarement des textes ou de la musique pour de grandes œuvres dramatiques. Que l'apparition même d'une femme dans l'histoire de l'opéra continue à provoquer l'émerveillement montre à quel point ce genre est dominé par les hommes. Le public de l'époque ne partageait peut-être pas cette conception.

1. Louis de Laus de Boissy, *Journal littéraire de Nancy*, XVIII (1785), p. 303. Cité dans Olympe de Gouges, *Théâtre politique*, vol. II : *L'Homme généreux (1786), Les Démocrates et les Aristocrates ou Les Curieux du Champ de Mars (1790), La Nécessité du divorce (1790), La France sauvée ou Le Tyran détrôné (1792), Le Prélat d'autrefois ou Sophie et Saint-Elme (1795)*, préface de Gisela Thiele Knobloch, collection Des femmes dans l'histoire, Paris : Côté-femmes, 1993, p. 12. Louis Laus de Boissy (1747-1799) était un auteur dramatique, un librettiste et un académicien. Voir Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que les littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, vol. IV : *H-La*, Paris : Firmin Didot père et fils, 1838, p. 625-626. Il ne doit pas être confondu avec Louis de Boissy (1694-1758), auteur dramatique et rédacteur du *Mercure de France*.
2. Castil-Blaze [François-Henri-Joseph Blaze]. « Revue du monde musical, *Esmeralda*, opéra en 4 actes, de Mlle Bertin », *Revue de Paris*, nº 35 (1836), p. 212.

sont pour Catherine (Candeille jouait elle-même le rôle principal), le second étant une romance avec accompagnement de harpe seule (Candeille jouait la harpe et chantait). L'œuvre se termine par une marche et un vaudeville dans lequel les autres personnages principaux chantent brièvement pour la première fois de l'ouvrage.

Henriette Beaumesnil (née Henriette-Adélaïde Villard, 1748-1813)

Henriette Beaumesnil est l'exemple de la femme ayant écrit de l'opéra pour prolonger sa carrière au théâtre. Fille d'un chambellan au service d'un officier du roi, à sept ans, elle attira l'attention du célèbre acteur Préville qui l'encouragea plus tard à auditionner pour des rôles de soubrette à la Comédie-Française. Lorsque ce projet eut échoué, elle accepta un poste de chanteuse à l'Opéra, où elle fit ses débuts en 1766 en remplacement de Sophie Arnould dans le rôle-titre de *Sylvie* (Pierre Montan Berton et Jean-Claude Trial)[73]. Durant ses quinze années à l'Opéra, Beaumesnil a chanté dans de nombreuses créations et reprises. Beaucoup d'histoires ont circulé à propos de cette belle chanteuse, dont une racontant qu'elle se serait battue en duel contre une autre femme (comme Caroline Wuiet) – une danseuse de l'Opéra à ce que l'on prétend. Miraculeusement, sa réputation demeura sans tache et, en dépit de son statut d'interprète publique, elle fut souvent citée comme un parangon de vertu féminine et de fidélité[74]. En raison de sa faible santé, Beaumesnil se retira à l'âge de trente-trois et épousa Philippe Cauvy (dit Philippe), un acteur de la Comédie-Italienne[75].

À sa retraite, Beaumesnil composa rapidement son premier ouvrage, *Anacréon* (1781), qui fut soumis à l'Opéra, mais jamais représenté[76]. Trois ans plus tard, son ballet *Tibulle et Délie* (1784) fut représenté à l'Opéra, après avoir reçu sa première à Versailles plus tôt au cours de cette même année. Dans l'histoire de l'institution, il s'agissait seulement de la troisième œuvre de femme à être acceptée par l'Opéra (après *Céphale et Procris* de Jacquet de La Guerre et *Les Génies* de Duval). Cette année-là, elle composa également un oratorio,

73. Voir Émile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle : documents inédits découverts aux Archives nationales*, vol. I, New York : Da Capo, 1971, p. 50.

74. Voir par exemple la lettre nº 28 du 25 mars 1777, « Exemple rare de fidélité, donné par Mlle Beaumesnil, actrice de l'Opéra ». Publié dans Mathieu-François Pidanzat de Mairobert, *L'Espion anglais ou Correspondance entre deux milords sur les mœurs publiques et privées des Français*, Paris : Léopold Collin, 1809.

75. Voir Campardon, *L'Académie royale de musique*, p. 57. Michaud a noté que son mari, Philippe, était un juriste et homme d'affaires de la duchesse de Bourbon. Le couple vivait dans un certain luxe au château de Petit-Bourg, propriété de la duchesse ; ils avaient aussi une maison sur le boulevard Montmartre. Voir Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, vol. III, Paris : Mme C. Desplaces, 1843, p. 407-408.

76. Voir Michaud, *Biographie universelle*, vol. III, p. 407-408. *Anacréon* de Beaumesnil était probablement une adaptation du livret de Pierre-Joseph Bernard (1710-1775) pour l'opéra de Rameau. Fétis se trompe en supposant que l'ouvrage de Beaumesnil a été exécuté en privé à Brunoy, résidence du comte de Provence. Il s'agit plutôt d'un *Anacréon* de Joseph Legros (1739-1793).

Les obstacles institutionnels et politiques

Les théâtres doivent être l'école de la vertu et des mœurs ;
les directeurs et les auteurs sont responsables
des abus qui se commettent sur la scène.

Comité de surveillance, 29 nivôse an II[1]

J'offre au public ma partition d'Antigone,
dont la piété fraternelle a fait le malheur, et le mien.
Les circonstances du temps demandaient des tambours,
et mon sujet des flûtes : voilà mes torts.

Niccolò Zingarelli, préface à la partition d'*Antigone*
(qui chuta dès sa première à l'Opéra en 1790)[2].

Je craindrais trop la rechute d'une troisième lecture [...],
les entraves, les désagréments, l'incertitude d'être reçue, l'attente cruelle
d'être jouée, et la trop juste frayeur d'échoir à la représentation.

Olympe de Gouges, préface à *L'Homme généreux*
(publié en 1786, mais jamais représenté)[3].

Une fois la barrière de l'éducation surmontée, les femmes devaient affronter d'autres obstacles liés à l'institution de l'opéra elle-même – obstacles qu'il fallait dominer à chaque étape de la composition et de la production d'un ouvrage. Cette situation, qui leur commandait une conduite contraire à ce que l'on attendait d'elles, avait par conséquent plus d'impact sur elles que sur les hommes. Ce chapitre examinera en premier lieu deux aspects de l'opéra induisant des problèmes propres aux femmes : la publicité – élément incontournable de la mise en scène d'opéras – et la nécessaire, mais complexe,

1. Lettre adressée par le Comité de surveillance à la presse et publiée dans le *Journal de Paris*, 29 nivôse an II [14 janvier 1795]. Cité dans Paul d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur) 1793-1794, d'après les publications récentes et d'après les documents révolutionnaires du temps, imprimés ou inédits*, Paris : Émile-Paul frères, 1913, p. 88-89.
2. Niccolò Antonio Zingarelli & Jean-François Marmontel, préface à la partition d'*Antigone*, Paris : Imbault, 1790.
3. Olympe de Gouges, *Théâtre politique*, vol. I : *Le Couvent ou Les Vœux forcés* (1790-1792), *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791), *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandiers* (1793), préface de Gisela Thiele Knobloch, collection Des femmes dans l'histoire, Paris : Côté-femmes, 1993, p. 42.

d'Adélaïde. Loin d'idéaliser son défunt mari, elle souligne avec lucidité ses défauts, ainsi que sa propre bêtise de s'être laissée séduire par lui. Dans son premier air, elle se remémore les folies de sa jeunesse. Elle explique que, peu de temps après son mariage, son mari commença à jouer et à courtiser d'autres femmes, jusqu'au jour où, après l'une de ses escapades, il lui fut ramené mourant :

> L'infidèle, sans un sou,
> Ni moins fier, ni moins fou,
> Un beau jour, se cassa l'cou,
> On n'saurait trop dire où[126].

Catherine rit de son désespoir de jeune femme et de sa stupide résolution d'être à jamais fidèle à son mari :

> Mais veuve à dix-neuf ans,
> Qui s'fait ermite,
> Peut risquer un serment
> Qu'emporte l'vent[127].

La parodie affectueuse de l'Adélaïde de Marmontel n'était pas conçue simplement pour un effet comique, mais aussi pour exprimer la sensibilité féministe et révolutionnaire de Candeille. Certes, en représentant une jeune veuve indépendante, celle-ci n'a pas tracé une nouvelle voie, cet emploi appartenant déjà au répertoire du théâtre sous l'Ancien Régime, mais sa représentation de Catherine était révolutionnaire par l'actualité des revendications féministes de son personnage et dans l'identification frappante entre celui-ci et son auteur. Catherine est une jeune femme débrouillarde et rationnelle qui défend farouchement son autonomie nouvellement acquise et a peur de s'engager dans une autre relation avec un homme qui pourrait l'exploiter. Elle met en garde à plusieurs reprises les autres personnages féminins sur les hommes : « Où trouver un cœur vraiment sincère ? Quel est l'homme qui, dans sa vie, n'ait pas eu à se reprocher le malheur d'une femme ? Quelle est la femme qui n'ait pas, une fois, été victime de sa sensibilité ? Et l'on s'étonne qu'elles deviennent fausses, méchantes, coquettes… quelquefois pis encore[128] ! » Catherine remet en question cette caractérisation des femmes, typique de l'Ancien Régime, ainsi que la séduction comme fondement des relations entre hommes et femmes. Elle explique que les défauts « naturels » des femmes ne sont pas naturels du tout, mais plutôt causés par les mauvais traitements des hommes. Au moment même où Candeille, par la bouche de son héroïne, exprimait ces idées, les femmes des clubs politiques s'exhortaient mutuellement à mettre de côté leurs manières capricieuses d'Ancien Régime, à se méfier du « langage flatteur et romanesque » et à préférer « la liberté et l'égalité à toutes les fadeurs de l'amour[129]. » L'héroïne de Candeille incarnait les espoirs de ces femmes qui, grâce aux

126. Candeille, *Catherine ou La Belle Fermière*, p. 31.
127. Même référence.
128. Même référence, p. 53. On peut noter la similitude de cette tirade avec la diatribe féministe de Marceline à l'acte 3, scène 16 du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, créé dix ans plus tôt.
129. Ces phrases sont respectivement celles des femmes membres des clubs politiques de Bordeaux (avril 1792) et de Besançon (mars 1793). Cité dans Desan, « "Constitutional Amazons" », p. 26.

Le cas Isabelle de Charrière : une carrière manquée

La dame aux petits contes, aux petits pamphlets, aux petites musiques et aux grands opéras.
Samuel de Chambrier[1]

Ce n'est pas un goût, c'est une fureur.
Isabelle de Charrière[2]

Vers la fin de sa vie, Isabelle de Charrière écrit à son neveu Willem René : « À dire vrai je n'ai jamais rien étudié bien sérieusement si ce n'est la musique[3]. » Cette déclaration pourrait surprendre la plupart des spécialistes familiers d'Isabelle de Charrière, car celle-ci est surtout connue pour ses réalisations littéraires, dont des romans épistolaires, des contes, des essais et des comédies. Bien que presque oubliée pendant les deux derniers siècles, elle est aujourd'hui reconnue comme l'une des meilleures auteures et épistolières du XVIIIIe siècle. Cependant, sa correspondance corrobore son propre point de vue quant à ses réalisations musicales, et peut-être aussi celui de certains de ses contemporains. Lors de sa visite à Paris en 1786, alors qu'elle est au sommet de sa popularité en tant que romancière, elle explique que ni les romans ni les comédies ne l'intéressent plus, parce

1. Lettre de Samuel de Chambrier à Jean-Pierre de Chambrier d'Oleyres, 1er mai 1790, décrivant Isabelle de Charrière. Cité dans Cecil Patrick Courtney, *Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen): A Biography*, Oxford : Voltaire Foundation, 1993, p. 411. Pour une autre lettre où Charrière décrit avec éloquence sa passion pour la musique, voir Charrière, *Œuvres complètes*, vol. III, p. 209 (lettre d'Isabelle de Charrière à Caroline de Chambrier, 17 mai 1790).
2. Isabelle de Charrière [Belle de Zuylen], *Œuvres complètes*, vol. II : *Correspondance II (1767-1786)*, texte établi et annoté par Jean-Daniel Candaux & Simone Dubois & Pierre H. Dubois, avec la collaboration de Cecil Patrick Courtney & Michel Gilot, Amsterdam : G. A. Van Oorschot, 1980, p. 499-500 (lettre d'Isabelle de Charrière à son frère Vincent van Tuyll van Serooskerken, 9 novembre 1786, à propos du rôle de la musique dans sa vie). Les éditeurs scientifiques des œuvres complètes d'Isabelle de Charrière ont choisi de respecter la graphie et la ponctuation des documents présentés. Pour des questions de lisibilité et de compréhension des citations, nous avons préféré en corriger la typographie, les fautes et la ponctuation (note de l'éditeur).
3. Isabelle de Charrière [Belle de Zuylen], *Œuvres complètes*, vol. VI : *Correspondance VI (1800-1805)*, texte établi et annoté par Jean-Daniel Candaux & Simone Dubois & Pierre H. Dubois, avec la collaboration de Michel Gilot, Amsterdam : G. A. Van Oorschot, 1984, p. 30 (lettre d'Isabelle de Charrière à son neveu Willem René van Tuyll van Serooskerken, 3 et 5 mars 1800).

19 mars 1746

Marguerite de Lussan (1682 ou 1686-1758), librettiste de *Divertissement pour le roi*, divertissement, avec la collaboration de Bernard de Bury ; livret, Paris : Ballard fils, 1746.

Représentations à Versailles.

1752

Françoise-Thérèse Aumerle de Saint-Phalier, dame de Dalibard (1722-1757), librettiste de *La Renaissance des arts*, ballet en 1 acte, avec la collaboration de M. David père ; livret, Paris : Merigot, 1753.

4 août 1753

Marie-Justine-Benoîte Favart (1727-1772), librettiste des *Amours de Bastien et Bastienne*, d'après *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, parodie, avec la collaboration de Charles-Simon Favart et Harny de Guerville ; livret avec airs, Paris : Delormel, 1753.

Représentations à Paris, à la Comédie-Italienne : 105 fois (jusqu'en 1799, comprenant les représentations au théâtre des Grands Danseurs [Gaîté]).

5 décembre 1754

Marie-Justine-Benoîte Favart (1727-1772), librettiste de *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette*, parodie, avec la collaboration de Charles-Simon Favart et Chevalier ; livret avec airs, Paris : Duchesne, 1763.

Représentations à Paris, à la Comédie-Italienne : 120 fois (jusqu'en 1799, comprenant les représentations dans plus d'une douzaine de théâtres).

1755

Mlle Guerin (1739 – après 1755), compositrice de *Daphnis et Amalthée*, opéra.

Représentations à Amiens.

1er septembre 1757

Marie-Justine-Benoîte Favart (1727-1772), librettiste des *Ensorcelés ou Jeannot et Jeanette* (aussi sous le titre *La Nouvelle Surprise de l'amour*), opéra-comique, avec la collaboration de Charles-Simon Favart et Jean-Nicolas Guérin de Frémicourt et Harny de Guerville ; livret avec airs, Paris : Delormel, 1758.

Représentations à Paris, à la Comédie-Italienne : 111 fois (jusqu'en 1799, comprenant les représentations au théâtre de Molière et au théâtre des Jeunes Artistes).

4 mars 1758

Marie-Justine-Benoîte Favart (1727-1772), librettiste de *La Fille mal gardée ou Le Pédant amoureux*, comédie mêlée d'ariettes, avec la collaboration de Egidio Romoaldo Duni et Charles-Simon Favart et Jean-Baptiste Lourdet de Santerre ; partition, Paris : La Chevardière, 1758 ; livret, Paris : Duchesne, 1758.

Table des matières

Préface 1
Jérôme Dorival

Introduction 11

Première partie

Les auteurs 29

L'éducation 59

Les obstacles institutionnels et politiques 87

Autorité et identité 135

Deuxième partie

Le cas Isabelle de Charrière : une carrière manquée 161

Épilogue. Le problème de la femme exceptionnelle 241

Annexe
Opéras de compositrices et de librettistes (1670-1820) 249

Bibliographie 261

Index des œuvres 297

Index des personnes 303