

Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*

Los Angeles - Londres, University of California Press, 2001, 358 p., ISBN 0-520-22 653-4, 35,00 €.

Philippe Bourdin

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/5703>

DOI : 10.4000/ahrf.5703

ISSN : 1952-403X

**Éditeur :**

Armand Colin, Société des études robespierristes

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2003

Pagination : 215-217

ISSN : 0003-4436

**Référence électronique**

Philippe Bourdin, « Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution* », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 332 | avril-juin 2003, mis en ligne le 22 avril 2008, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/5703> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.5703>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

---

# Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*

Los Angeles - Londres, University of California Press, 2001, 358 p., ISBN  
0-520-22 653-4, 35,00 €.

Philippe Bourdin

---

- 1 L'ouvrage se veut une rencontre autour de l'œuvre d'Isabelle de Charrière (1740-1805), compositrice de neuf opéras, fortement influencée par le style italien, dont la deuxième partie, la plus brève, offre une étude de cas développant notamment une analyse de ses livrets et de ses succès en Suisse et à Turin. La première partie, sur laquelle nous insisterons dans l'espace de ce compte rendu, présente plus globalement les femmes auteurs d'opéras, leur formation, les barrières institutionnelles qu'elles durent surmonter pour faire jouer leurs œuvres dans les théâtres parisiens, leur réputation et leur postérité — Marie-Emmanuelle Bayon-Louis (1746-1825), Florine Dezède (1765-1792), Marie Favart (1727-1772), Lucile Grétry (1772-1790), Caroline Wuiet (1766-1835), Julie Candeille (1767-1834), Henriette Beaumesnil (1748-1813), Constance de Salm (1767-1845), Jeanne-Hippolyte Devismes (1765-1834 ?), Sophie Bawr (1773-1860) et Sophie Gail (1776-1852) sont donc les autres « héroïnes » principales de ce travail. Historiens, littéraires, musicologues et spécialistes du féminisme, largement issus des universités américaines (quoique ait été sollicitée l'aide de collègues néerlandais, suisse et québécois) se sont rencontrés sur ces personnalités et sur ces thèmes, résultats de recherches menées entre 1997 et 1999, notamment en France, qui se sont appuyées entre autres sur la restitution scénique des œuvres étudiées.
- 2 Qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle des femmes puissent écrire de grands opéras plutôt que d'interpréter les rôles *de prima donna* (dont le développement signe la disparition progressive des castrats) étonne les contemporains, sauf Grétry qui les encourage. Des précédents existent pourtant, comme le prouve l'exemple d'Elisabeth-Claude Jacquet

de la Guerre (1665-1729), mais ils demeurent extrêmement minoritaires au vu de l'ensemble de la création : sept opéras sont dus à trois auteurs féminins entre 1670 et 1720, douze à sept compositrices de 1720 à 1770, puis cinquante-quatre à vingt-trois créatrices de 1770 à 1820 — dont quelques réels succès : *Catherine ou la Belle fermière*, de J. Candeille (1792) ou *Sapho* de C. de Salm (1794), sans que l'on puisse sûrement conclure, dans le premier cas au moins, à des « messages féministes subversifs qui concurrençaient subtilement l'idéologie masculine alors dominante » (p. 98) ; sans doute y a-t-il à plusieurs reprises en revanche assimilation des écrivaines à leurs héroïnes, jusque dans l'âge donné à celles-ci (pp. 122-123) mais cela ne nourrit guère d'intrigues incendiaires. Les auteurs, fortement marqués par la *gender history* et se rangeant sous les bannières de Geneviève Fraisse et de Lynn Hunt, présupposent qu'existe un groupe d'artistes plutôt qu'une série d'exceptions. Considérant compositrices - autant que leurs partitions demeurent — et librettistes, la Révolution leur apparaît comme un temps de rêves et d'ambitions, sans doute en partie contrariés, pour l'expression artistique féminine, qui développe une sensibilité particulière et n'est pas uniment marginalisée : elle supplée l'exclusion subie du point de vue politique. Ils reconnaissent cependant la difficulté de définir précisément le corpus, le genre de l'opéra, en un temps où les pièces chantées, les ariettes, les vaudevilles, les divertissements, les ballets s'interpénètrent sur des scènes diverses et agrémentent de la comédie à la tragédie - le mélodrame est exclu de l'enquête, sinon pour S. Bawr, élève de Grétry, qui pensa illustrer musicalement les siens. « C'est pourquoi notre liste des opéras écrits par des femmes est nécessairement une approximation », avouent-ils p. 9, d'autant que les statistiques ne peuvent mesurer la part des représentations données dans le cadre du théâtre de société.

- 3 L'écriture d'un opéra, de vaudevilles, d'une pastorale, d'une romance, représente pour bien des femmes un véritable obstacle culturel. Celles qui le franchissent bénéficient soit d'un milieu familial propice à l'éducation qu'une telle construction présuppose (telles Marie-Anne Barbier, de Rouen — 1670-1745 —, J. Candeille, F. Dezède ou L. Grétry) soit d'une expérience pratique acquise sur les théâtres ou dans les salons (ainsi en va-t-il de Mlle Duval, dont *Les génies ou les Caractères de l'amour* est donné à l'Opéra en 1736) soit enfin d'une collaboration avec un compositeur (Favart, Grétry, Dezède), aucun de ces trois modèles n'excluant l'autre : J. Candeille, qui joue et chante sur les scènes parisiennes, doit tout à son envahissant père, Pierre, sa formation, sa survie financière, son entrée dans la franc-maçonnerie, et elle collabore aussi à ses œuvres. La composition des livrets et des orchestrations devient une activité lucrative pour une nouvelle génération de femmes dans les années 1780 et 1790, dont certaines, comme Olympe de Gouges, confondent trois combats en un : les droits d'auteur (leur reconnaissance en 1793 bénéficie aux célibataires et aux divorcées, non aux épouses, soumises au contrôle marital), la liberté des théâtres, (elle permet à quelques-unes de fonder leurs salles), les droits des femmes. Il faut notamment combattre la réputation de courtisanes de toutes celles qui embrassent une carrière artistique — réputation de liberté amoureuse qui, d'ailleurs, n'est pas usurpée dans les cas de J. Candeille, maîtresse de Vergniaud et de Fabre d'Églantine, ou de M. Favart, faisant profiter son mari de sa relation très intime avec le maréchal de Saxe. Les idées reçues sur la décence féminine construisent les *a priori* sur l'italien, « la langue de l'amour », et valorisent certains instruments tels que le piano-forte et la harpe. Il faut enfin faire fi des condamnations de Rousseau, refusant tout génie féminin dans les arts quoiqu'il admire à Venise les chanteuses des *ospedali*. Un certain nombre de pétitions aux Assemblées

prouve le désir que soit ouverte aux femmes l'éducation musicale : la citoyenne Heuvrard demande en 1794 la fondation à dessein d'un Lycée national de musique, spécialité qui ne lui semble pas remettre en cause les obligations domestiques de ses congénères mais nourrir leur vertu et leur beauté... Le Conservatoire accueille un an plus tard ses premières étudiantes mais ne les autorise pas à suivre les cours d'harmonie et d'orchestration. L'école pour filles qu'ouvrira Mme de Campan sous l'Empire n'oubliera pas les filières artistiques — Julie Candeille y enseignera, Hortense de Beauharnais y apprendra.

- 4 Rares sont celles qui composent en bonne entente avec un collègue masculin, comme le fait la librettiste C. de Salm avec Martini pour *Sapho*, un *Chant funèbre* et un *Hymne à l'agriculture*. Olympe de Gouges doit passer par la censure de Labreux, l'un des directeurs de l'Opéra comique, pour qu'y soit joué *Le Couvent ou les Vœux forcés* (1790) : à l'affiche, Labreux apparaît à ses côtés comme l'un des auteurs de la pièce... Fleury s'associe avec Mlle Duval seulement pour nourrir la curiosité du public, intrigué par la présence d'une créatrice — un souci de publicité que transformera à son profit Alexandre-Louis Robineau, signant certains de ses livrets « Mme de Beaunoir »... Les femmes recherchent de leur côté leur droit d'exister, leur autonomie par des stratagèmes : S. Bawr signe un temps « Monsieur François » ; C. Wuiet renonce à sa propre identité en apparaissant sous les pseudonymes de « Mlle Caroline », « Mme » ou « M. Auffdiener » (son mari), « Caroline Elléart » ; J. Candeille fait croire que son mari est l'auteur du *Commissionnaire*, qu'elle propose en 1794 au Théâtre de l'Egalité, car elle craint légitimement un refus si son propre nom apparaît ; compositrice, Marie-Emmanuelle Bayon-Louis choisit de travailler à partir du texte d'un défunt abbé qui lui donne l'argument de son opéra comique, *Fleur d'épine* (1776). Le même choix vaudra au *Tibulle et Délie* d'Henriette Beaumesnil (1784) un procès en illégitimité de la part des critiques. Mieux vaut donc écrire paroles et musique, comme s'y emploie J. Candeille (ce qui n'empêche pourtant les soupçons sur la réalité de son travail personnel et sur ses emprunts à Marmontel) ou des duos féminins comme Sophie Gail et Sophie Gay pour *La sérénade* (1818). Il faut ensuite passer l'obstacle des comités de lecture (dont J. Candeille imaginera la démocratisation et la plus large ouverture aux femmes dans un livre publié en 1828, *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*) ou surmonter l'oukase des directeurs de salle ; certains se montrent ouverts à la création féminine (le Théâtre Louvois et l'Ambigu-Comique accueillent volontiers S. Bawr). L'existence de rares directrices de salles ne change pas la donne. Si la Raucourt en 1797 s'abstiendra de leur apporter quelque aide que ce soit, la Montansier programmera trois œuvres de ses contemporaines (*Plaire, c'est commander ou les Législatrices*, d'H. Beaumesnil (1792), *Alison et Siivain* et *Robert le bossu*, de Marie-Emilie Mayon de Montanclos (1799) ; encore resteront-elles minoritaires dans un océan de productions masculines issues de la tradition nationale qui, outre le sens politique que revêt le choix d'un répertoire classique, faisaient courir moins de risques financiers aux deux entrepreneurs royalistes — de là à conclure au « remarquable succès des femmes » dans la direction de salles, à moins de considérer leurs dettes comme une conséquence d'une « critique trop misogynne » (p. 109), il y a un pas qu'il serait peut-être prudent de surseoir à franchir en tenant compte de l'état de l'opinion et du public, jamais mentionné. Venu le temps de la représentation et pour mieux assurer une carrière, il faut en tout cas savoir s'associer les chanteurs réputés auxquels par conséquent force préfaces sont dédiées — S. Bawr peut ainsi jouir du soutien de Mlle Mars tandis que s'opposent J. Candeille, qui rejoint les « Rouges » du Théâtre de la Nation, et Mlle

Contat. Avant même la Révolution, la reconnaissance royale est acquise à plusieurs compositrices : L. Grétry, J. Candeille, F. de Genlis, C. Wuiet — qui restera fidèle à Marie-Antoinette. Leur réputation se construit aussi à travers leurs mémoires. Ni L. Grétry ni S. Bawr n'omettent d'insister sur leur intégration à *l'establishment* des musiciens, hommage que Mme de Genlis rend aussi à J. Candeille. La figure d'autorité reste cependant C. de Salm qui, outre ses écrits militants dans la mouvance de *La Décade philosophique* (*Épître aux femmes*, 1797 ; *De la condition des femmes dans une république*, 1799) et ses conseils souvent sollicités, aidera nombre de ses consœurs.

- 5 On appréciera l'abondance de l'appareil critique, l'index, le tableau des œuvres des compositrices et librettistes françaises de 1670 à 1820, une bibliographie largement ouverte sur une production anglo-saxonne à découvrir, mais l'on regrettera en retour l'absence de certains ouvrages : par exemple les travaux d'Andrea Fabiano et d'Alessandro di Profio sur le Théâtre des Italiens et la Querelle des Bouffons, ceux de Gérard Loubinoux sur Castil-Blaze, ceux de Patrick Taïeb sur l'Opéra comique ou encore les actes des colloques coordonnés par Jean-Rémy Julien, Jean-Claude Klein et Jean Mongrédien, *Le tambour et la harpe* et *Orphée phrygien*. Que dire des démonstrations répétitives d'un chapitre à l'autre ? Toutes à la gloire des compositrices opprimées, dont il ne s'agit évidemment pas de nier les difficultés et le courage, elles gagneraient en force et en subtilité si était mesurée la peine des créateurs dans leur ensemble à se faire un nom dans le milieu du spectacle (sujet à peine évoqué p. 128), à innover esthétiquement et à obtenir une reconnaissance officielle dont plusieurs des femmes considérées jouissent à la Cour avant la Révolution. On aurait aimé, de ce point de vue, que soient mieux marquées les implications de leurs engagements politiques et sociaux (qui sont loin de rejoindre unanimement la cause du féminisme théorique ou des Citoyennes républicaines) et analysé sans complaisance le conformisme artistique de leurs œuvres : Ces manques, la difficulté évidente des auteurs à définir un groupe féminin cohérent, n'enlèvent rien à l'intérêt de cet ouvrage élégamment présenté qui lève avec profit de nombreux rideaux de scènes sur des coulisses jusqu'alors en grande partie négligées.