

Version d'auteur, prépublication à paraître dans *Polymatheia, Les cahiers des Journées des musiques anciennes de Vanves*, n°3, novembre 2016, *Actes du colloque 2015*.

## **Femmes librettistes et compositrices à l'Opéra et à la Comédie-Italienne sous l'Ancien régime**

Raphaëlle Legrand, Université Paris-Sorbonne

Novembre 2015

Dans le Paris de l'Ancien régime, les théâtres sont mixtes mais les espaces clairement genrés. Voyez les représentations picturales des salles de spectacle de l'époque<sup>1</sup> : sur la scène, les chanteuses et les chanteurs incarnent les personnages, le chœur est mixte, de même que le ballet. Dans la fosse, tout l'orchestre est masculin, sous la houlette du batteur de mesure. Côté public, les espaces sont nettement distingués. L'orchestre où l'on se tient debout et d'où l'on réagit avec vigueur, sifflant ou applaudissant, est réservé aux hommes. En revanche les femmes sont assises au premier rang des loges où les hommes restent debout derrière elles, par respect mais également pour apercevoir quelque chose de la scène. Ce que les images ne montrent pas mais que les documents d'archives<sup>2</sup> nous dévoilent à propos du personnel est à l'avenant : les machinistes ou les copistes de musique sont des hommes, les ouvreuses des femmes... Mais qu'en est-il des artistes qui conçoivent les œuvres ? Combien de femmes librettistes, de femmes compositrices dans les théâtres musicaux les plus institutionnels de la ville, l'Académie royale de musique (appelée couramment Opéra) ou la Comédie Italienne (fusionnant avec Opéra-Comique forain en 1762 et souvent désignée par ce nom) ? On a tendance à regarder des compositrices d'opéra contemporaines telles Michèle Reverdy, Betsy Jolas ou Kaija Saariaho<sup>3</sup> comme des pionnières dans un domaine qui leur avait été jusque-là interdit. En réalité, il n'en est rien et la présence des œuvres de femmes dans les théâtres lyriques parisiens a toujours été remarquée, d'autant plus qu'elle était rare, puis invariablement oubliée. C'est ce que nous apprend l'excellent ouvrage de Jacqueline Letzer et Robert Adelson, *Women Writing Opera*, qui propose une recension minutieuse (même si elle peut être complétée) des librettistes et compositrices d'opéra en France au siècle des Lumières assortie d'une analyse clairvoyante des motivations et des freins qui caractérisent ces

---

<sup>1</sup> *Armide de Quinault et Lully dans l'Opéra du Palais-Royal* par Gabriel Saint-Aubin (1761), Boston Museum of Fine Arts (<http://www.mfa.org/>) ou *L'Hôtel de Bourgogne* Pierre-Alexandre Wille, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, reproduit dans R. LEGRAND, N. WILD (2002) - *Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, p. 46.

<sup>2</sup> Voir S. SERRE (2010) - *L'Opéra de Paris (1749-1791) : politique culturelle à l'époque des Lumières*, Paris, CNRS éditions.

<sup>3</sup> Pour citer quelques opéras de ces compositrices, en restant dans le répertoire des théâtres français : *Le Pavillon du bord de la rivière* (Avignon, 1975), *Le Cyclope* (Avignon, 1986), *Schliemann* (Opéra de Lyon, 1995) de Betsy Jolas ; *Médée* (Opéra de Lyon, 2003) de Michèle Reverdy ; *L'Amour de loin* (Théâtre du Châtelet, 2000), *Adriana Mater* (Opéra de Paris, 2005), *Émilie* (Opéra de Lyon, 2008), *Only the sound remains* (Opéra de Paris, 2015) de Kaija Saariaho.

carrières<sup>4</sup>. Jusque-là, le phénomène était abordé dans quelques études de cas, consacrées principalement à Elisabeth Jacquet de la Guerre et Justine Favart<sup>5</sup>. Par ailleurs la synthèse de Letzer et Adelson se présente comme une mise en contexte des essais en la matière de la romancière Isabelle de Charrière, qui ne put parvenir à faire jouer ses œuvres lyriques sur des théâtres publics. Travaillant moi-même sur ce sujet, je vais, dans le présent article, offrir à mon tour une courte synthèse en ce qui concerne les deux principaux théâtres lyriques parisiens, en ajoutant aux précédentes recherches plusieurs éléments inédits.

## 1. Les librettistes : quelques femmes parmi les hommes de lettres

Les cinq librettistes jusqu'ici recensées peuvent être classées en trois catégories. Viennent tout d'abord les professionnelles de la littérature, reconnues par leurs pairs et connues du public. Écrire des poèmes pour l'Opéra représente pour elles une activité complémentaire à la création de pièces de théâtre parlé, la publication de poésies, de romans ou de contes. Comme leurs confrères de l'époque, elles cultivent la polyvalence.

Louise-Geneviève Gillot de Beaucourt, épouse de l'avocat Germain de Saintonge, tenait son goût pour les lettres de sa mère d'origine portugaise, Geneviève Gomes de Vasconcelos, elle-même traductrice de l'*Orlando furioso* de l'Arioste. Après avoir donné deux livrets à Henry Desmarest, tous deux centrés sur une figure féminine forte, *Didon* (1693) et *Circé* (1694), madame de Saintonge publie en 1696 une *Histoire secrète de Dom Antoine, roi de Portugal*, d'après les souvenirs de son grand-oncle, et un recueil de *Poésies galantes*, qui connaîtra une réédition augmentée en 1714. Un recueil posthume de contes est enfin publié en 1733. Dans les volumes des *Poésies galantes*, on trouve aux côtés de divers genres poétiques et de comédies parlées, des livrets d'opéras qui n'ont pas été représentés à l'Académie royale de musique : un ballet, *Le Charme des saisons* (concurrent malheureux du *Ballet des saisons* de Pic et Collasse) et une pastorale, *Diane et Endymion*, écrite pour Desmarest mais dont la partition est perdue<sup>6</sup>. Il est possible que la carrière de librettiste de madame de Saintonge ait pâti de l'exil de son collaborateur habituel, le compositeur ayant dû fuir la France en 1699. Toujours est-il qu'avec ses deux tragédies en musique, elle fait partie des poètes dramatiques qui ont travaillé à renouveler le genre après Quinault, notamment en assombrissant les dénouements : la fin de *Didon* est particulièrement frappante à cet égard.

Marie-Anne Barbier est également à classer dans la catégorie des professionnelles polyvalentes. Encouragée et soutenue par des auteurs masculins comme Edme Bousault et Simon-Joseph Pellegrin pour l'Opéra, elle tisse également ses réseaux dans les salons féminins : celui de Marie-Anne Mancini puis celui de la peintre Elisabeth-Sophie Chéron. Elle se fait connaître avec, comme première publication, une épitaphe de mademoiselle de Scudéry (1701) et revendique fermement l'auctorialité de ses pièces. Après avoir donné quatre tragédies à la Comédie-Française, de 1702 à 1709, notamment *Cornélie, mère des Gracques* (1703), elle se tourne sous la Régence vers des genres plus légers, comédies (*Le*

---

<sup>4</sup> J. LETZER, R. ADELSON (2001) - *Women Writing Opera, Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press.

<sup>5</sup> M. BRENET [Marie Bobillier] (1894) - « Quatre femmes musiciennes », *L'Art*, p. 107-112 [premier article d'une série, consacré à Jacquet de la Guerre] ; C. CESSAC (1995) - *Élisabeth Jacquet de la Guerre, Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud ; sur Justine Favart, voir *infra*, note 14.

<sup>6</sup> Voir notamment la *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1825, t. 40, p. 33-34 [notice d'Adrien Beuchot] et le *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne de Pierre Richelet [...] augmenté [...] d'un nouvel abrégé de la vie des auteurs cités dans tout l'ouvrage*, Paris, Estienne, 1728., t. 1, p. cvj.

*Faucon*, comédie, 1719), histoires galantes et opéras<sup>7</sup>. Son nom est associé à trois livrets : le ballet *Les Fêtes de l'Été* (1716), premier opéra de Michel Pignolet de Montéclair, contrebassiste de l'Académie royale de musique et pédagogue reconnu ; la pastorale héroïque *Le Jugement de Pâris* (1718) et le ballet des *Plaisirs de la campagne* (1719) pour le claveciniste de l'Opéra, Toussaint Bertin de la Douë. Marie-Anne Barbier laisse enfin de nombreuses pièces inédites et ses ouvrages pour la Comédie-Française ont été traduits en plusieurs langues. Comme pour Louise-Geneviève de Saintonge, la présence de cette femme de lettres reconnue et bien insérée dans les réseaux littéraires de son temps n'est pas étonnante à l'Opéra. Les trois livrets cités plus haut ont cependant été souvent octroyés à Simon-Joseph Pellegrin, librettiste prolifique et ami de Marie-Anne Barbier<sup>8</sup>, dans des sources tardives mais largement exploitée par les musicologues<sup>9</sup>, tandis que de nombreuses autres sources contemporaines les attribuaient à la dramaturge, tout au plus en collaboration avec Pellegrin<sup>10</sup>. Lors de la création de ses œuvres, les comptes rendus étaient cependant fort clairs, ainsi celui des *Fêtes de l'Été*, en 1716 :

« On jouë à l'Opera un Balet nouveau, qui a pour titre, les Festes de l'Esté. Les paroles sont de Mademoiselle Barbier, qui nous a déjà donné plusieurs Tragedies qui ont eu du succès. Ce dernier ouvrage a esté si bien reçu du Public qu'elle peut se flatter de n'avoir rien perdu de sa gloire<sup>11</sup>. »

Parallèlement au monde professionnel de la République des Lettres, et souvent intimement lié avec lui, les cercles de riches amateurs et amatrices participent activement à la vie littéraire et musicale. Le théâtre de société fleurit au XVIII<sup>e</sup> siècle de même que le travail collaboratif pour produire des divertissements privés. Dans ce contexte, une œuvre est souvent écrite à plusieurs et retravaillée par des hommes de lettres complaisants – et bien rémunérés. Les femmes de ces sociétés, pas plus que les amateurs masculins d'ailleurs, ne revendiquent pas leur part d'auctorialité de la pièce, comédie ou opéra, même si celle-ci sort du cercle social où elle est née pour affronter la scène d'un théâtre officiel. Ce statut d'amatrice, liée à une position sociale élevée qui ne s'accommode pas d'une image de professionnelle de la littérature, c'est-à-dire vivant de sa plume, caractérise la mystérieuse madame Bersin, créditée par certaines sources d'avoir collaboré au livret du ballet des *Fêtes d'Hébé* de Rameau (1739)<sup>12</sup>. Antoine Gautier de Montdorge est cité comme l'auteur principal, mais ce financier amateur de littérature est soupçonné d'avoir travaillé en société avec Alexandre Le Riche de La Pouplinière (également financier et mécène de Rameau, de même que son épouse, Thérèse des Hayes, élève du compositeur) et, selon les sources, un librettiste

---

<sup>7</sup> Voir A. C. MONTROYA (2007) - *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Champion, p. 63-73 et la fiche biographique sur le site de la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime (<http://siefar.org/dictionnaire/fr>, consulté le 01/10/2016).

<sup>8</sup> Sur Pellegrin, voir B. PINTIAUX (2007) - *L'Abbé Pellegrin et la tragédie en musique*, Doctorat de musicologie, EPHE.

<sup>9</sup> Notamment le *Recueil général des Opéras* publié par Ballard en 1734 et le manuscrit de Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*, FPN ms. fr. 12 355, t. 2, p. 59.

<sup>10</sup> Citons cependant l'ouvrage de J.-G. PROD'HOMME (1925) - *L'Opéra (1669-1925)*, Paris, Delagrave, reprint Genève, Minkoff, 1989, p. 73. Le musicologue, bien informé, un des rares à citer Barbier, laisse cependant filtrer sa perplexité en attribuant successivement *Les Fêtes de l'Été* à « M<sup>lle</sup> Barbier (sous le nom de l'abbé Pellegrin) », *Le Jugement de Pâris* à « l'abbé Pellegrin (M<sup>lle</sup> Barbier) » et les *Plaisirs de la campagne* à « l'abbé Pellegrin et M<sup>lle</sup> Barbier ».

<sup>11</sup> *Nouveau Mercure galant*, juin 1716, p. 233.

<sup>12</sup> Pour le recensement et l'analyse des sources évoquant l'écriture collective des *Fêtes d'Hébé*, voir S. Bouissou (2014) - *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, p. 455-457.

expérimenté, soit Pierre-Joseph Bernard (auteur de *Castor et Pollux*), soit Simon-Joseph Pellegrin (auteur d'*Hippolyte et Aricie* et de bien d'autres livrets). Tout cela reste à l'évidence bien imprécis, d'autant que des recherches supplémentaires sont nécessaires pour déterminer de quelle madame Bersin il peut s'agir<sup>13</sup>. Mais cet exemple éclaire des dimensions souvent négligées par l'historiographie traditionnelle, celle qui tend à héroïser les génies artistiques en les séparant artificiellement de leur contexte culturel et social : la porosité du monde professionnel, les échanges avec les amateurs et les commanditaires, le jeu de l'auctorialité partagée. C'est souvent là que les femmes prennent leur part créatrice, appréciée sur le moment par le cercle social où elles se trouvent, mais rapidement invisibilisée et bien difficile aujourd'hui à déterminer.

Outre les femmes de lettres professionnelles et les amatrices, une troisième catégorie de créatrices est à chercher parmi les interprètes. Les chanteuses et actrices possèdent en effet une grande expérience du théâtre et peuvent la mettre à profit pour écrire à leur tour des pièces pour la scène sur laquelle elles se produisent. Ainsi en est-il d'une étoile de la Comédie Italienne, Justine Duronceray, épouse du dramaturge Charles-Simon Favart. Actrice, chanteuse, danseuse, jouant de divers instruments sur la scène, s'intéressant activement à la question du costume, Justine Favart pousse la polyvalence jusqu'à écrire des opéras-comiques et, nous le verrons plus loin, composer de la musique<sup>14</sup>. Les six pièces dont elle revendique l'auctorialité (notamment dans le prologue de la *Fête d'Amour* et dans la dédicace des *Ensorcelés*) et qui ont été créées à la Comédie Italienne sont réunies dans le volume 5 du *Théâtre de M. Favart*, ce qui n'est pas sans ambiguïté. En effet, si le volume s'ouvre sur un portrait de Justine puis sur une préface lui attribuant clairement les pièces, la publication dans les œuvres complètes de Charles-Simon a progressivement dépossédé l'actrice de ses œuvres, de plus en plus souvent attribuées, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, à son mari. Par ailleurs, comme bien d'autres à l'époque, notamment dans le monde de l'opéra-comique, Justine Favart pratiquait l'écriture en société, faisant appel à des collaborateurs, Harni de Guerville, Guérin de Frémicourt, Lourdet de Santerre ou Gabriel-Charles de Lattaignant. Selon les cas, ces collaborateurs co-signaient ou non la publication. Enfin Charles-Simon Favart relisait et corrigeait, comme il le faisait pour tant de poètes, et plus ou moins selon les œuvres<sup>15</sup>.

Quoi qu'il en soit, les six pièces dont Justine Favart est l'autrice principale appartiennent en majorité au genre de la parodie, les plus célèbres étant *Bastien et Bastienne*, parodie du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, et *La Fille mal gardée*, parodie de l'acte de la *Provençale* de Jean-Joseph Moutet. Notons également que la production de Justine Favart s'étale sur une dizaine d'années, cruciales pour l'évolution du genre de l'opéra-comique. Les quatre premières pièces sont des comédies en vaudevilles, brochant de nouveaux couplets sur des airs connus, les deux dernières des comédies mêlées d'ariettes,

---

<sup>13</sup> La famille Bersin, dont le membre le plus fameux est Jean-Baptiste Bersin, grand audencier de France en 1736, est alliée aux familles Duval de L'Épinois, Gallet de Mondragon et Crussol d'Uzès.

<sup>14</sup> Sur Justine Favart, voir A. POUGIN (1912) - *Madame Favart, Étude théâtrale, 1727-1772*, Paris, Fischbacher ; R. LEGRAND (2006) - « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harni de Guerville : parodie ou éloge du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau ? », dans P. SABY, dir., *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra...*, Actes du colloque sur le *Devin du village*, 15 avril 2003, Lyon, Université Lumière Lyon 2, p. 173-194 ; (2015a) - « Favart, Laruelle, Trial et Dugazon : chanteuses à la Comédie-Italienne, mariées à des artistes », dans C. GIRON-PANEL, S. GRANGER, R. LEGRAND, B. POROT, dir., *Musiciennes en duo, Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 93-106 ; (2015b) - « Les sabots de Justine Favart », dans A. TERRIER, dir., *L'Opéra-Comique et ses trésors*, Moulins, Centre National du Costume de Scène, Lyon, Fage, p. 26-33 ; (2015c) - « Justine Favart parodiste », dans P. BEAUCE, F. RUBELLIN, dir., *Parodier l'opéra, Pratiques, formes, enjeux*, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2015, p. 235-253.

<sup>15</sup> Voir R. LEGRAND (2015c).

c'est-à-dire des livrets dont la musique est composée par un musicien bien identifié, Paul-César Gibert ou Adolphe Blaise.

Marie-Jeanne Riccoboni, co-autrice présumée, avec Marie-Thérèse Biancolelli, d'un livret d'opéra-comique pour Josef Kohaut, appartient d'une certaine façon aux trois catégories précédemment décrites. Née de Heurles de Laboras, Marie-Jeanne épouse Antoine-François Riccoboni, fils du directeur de la Comédie Italienne et lui-même acteur sur ce théâtre et dramaturge. Elle poursuit alors une carrière d'actrice pendant près de 30 ans, puis quitte la scène et un mari brutal pour s'installer en 1761 avec une autre actrice dans la même situation, Marie-Thérèse Biancolelli. Marie-Jeanne Riccoboni se consacre alors avec succès à la littérature, produisant une quinzaine de romans et de nouvelles, des comédies et des traductions de l'anglais, peut-être aidée dans cette tâche par sa compagne<sup>16</sup>. C'est en tous cas aux deux femmes qu'est attribuée par la *Correspondance littéraire* une comédie mêlée d'ariettes en trois actes, *Sophie ou le mariage caché*, adaptée d'une pièce du célèbre acteur anglais, David Garrick :

« L'auteur du *Mariage caché* ne s'est pas fait connaître, et son mauvais succès ne lui fera pas, je pense, quitter l'incognito, mais il faut révéler ici le secret de l'église, et je le puis d'autant plus, en conscience, qu'il ne m'a pas été confié. M<sup>me</sup> Riccoboni a dédié son dernier roman à M. Garrick. Cet illustre acteur lui a envoyé en retour la comédie du *Mariage clandestin* ; et M<sup>me</sup> Riccoboni, conjointement avec son amie, M<sup>lle</sup> Thérèse, ancienne actrice retirée comme elle du Théâtre-Italien, a entrepris d'enrichir la scène française de cette pièce. [...]. Le secret a été du reste assez bien gardé jusqu'à présent. »<sup>17</sup>

L'œuvre n'eut que 8 représentations<sup>18</sup> et, comme d'usage lorsque le succès n'était pas au rendez-vous, les dramaturges avaient gardé l'anonymat. Cet échec pouvait s'expliquer en partie par les circonstances de création de cet opéra-comique, écrit pour des représentations privées chez le prince de Conti qui employait alors Kohaut comme luthiste<sup>19</sup> et non directement pour les interprètes et le public de la Comédie-Italienne. Le texte aurait eu alors un statut comparable à celui des *Fêtes d'Hébé* précédemment évoqué, une pièce écrite en collaboration pour un théâtre de société. L'auctorialité principale de Marie-Jeanne Riccoboni est cependant fortement étayée par la tonalité anglaise de la pièce.

Si ce bilan provisoire indique bien que les femmes dramaturges ne sont pas absentes des deux scènes lyriques parisiennes sous l'Ancien régime, il souligne en revanche les épineuses questions d'auctorialité qui leur sont souvent attachées. Comme leurs collègues masculins, elles pratiquent souvent l'écriture en société, ce qui complique souvent les

<sup>16</sup> H. KRIEF, V. ANDRE, dir. (2015) - *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Champion, t. 1, p. 147.

<sup>17</sup> F.-M. von GRIMM et al. (1877) - *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, t. 8, p. 106-107.

<sup>18</sup> N. WILD, D. CHARLTON (2005) - *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris, Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, p. 410.

<sup>19</sup> Voir T. VERNET (2010) - « *Que leurs plaisirs ne finissent jamais* » : *Spectacle de cour, divertissements et mécénat musical du Grand Siècle aux Lumières, l'exemple des princes de Bourbon-Conti*, doctorat de musicologie, Ecole Pratique des Hautes Etudes, p. 647-650. Sur Kohaut, voir la thèse de J. FRANKOVA (2016) - *Život a dílo Josefa Kohouta (1734-1777) jako příklad migrace hudebníků v osvicenském Evropě, Les relations musicales entre la France et la Bohême au XVIIIe siècle : le cas de Joseph Kohaut (1734-1777)*, doctorat de musicologie, Université Masaryk de Brno, Université Paris-Sorbonne [thèse en tchèque comportant un long résumé en français].

attributions. Mais certaines d'entre elles renoncent en outre volontairement, pour des raisons propres à la situation de leur sexe dans la société parisienne, à signer leurs œuvres ou à préciser leur part dans une collaboration. L'historiographie misogyne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles a ensuite tôt fait d'effacer les traces parfois fragiles de leur activité littéraire.

## 2. Les compositrices : l'Opéra presque fermé, la Comédie-Italienne entrouverte

Les sept compositrices recensées, à des degrés divers, pour leurs contributions à la scène de l'Académie royale de musique et de la Comédie-Italienne peuvent être, comme les librettistes, regroupées en trois catégories. Pour artificiel que soit ce classement en présence d'un nombre si mince de personnalités, il ne se donne pour but que d'amorcer une réflexion sur le statut de ces créatrices dans le cadre de la société parisienne.

Ici plus encore que chez les librettistes, ce qui est assez logique, les chanteuses dominant. Il faut noter en effet que les deux seules femmes jouées à l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle avaient précédemment chanté sur cette scène : elles s'étaient créé un réseau qui leur avait permis de s'imposer, même fugitivement, sur la scène lyrique parisienne.

Une recherche encore en chantier m'a permis d'éclairer en partie la personnalité jusqu'ici très mystérieuse de mademoiselle Duval<sup>20</sup>. Fille naturelle d'une danseuse de l'Opéra et du cardinal Cornelio Bentivoglio, alors nonce du Pape auprès du Régent, tout comme sa sœur aînée désignée par le sobriquet de la Constitution (en référence à une bulle papale dirigée contre les Jansénistes), Duval cadette chante dans les chœurs et bénéficie de la protection de l'inspecteur de l'Opéra, le prince de Carignan. C'est ainsi qu'à 18 ans, en 1736, mademoiselle Duval parvient à faire jouer un opéra-ballet de sa composition en quatre actes précédés d'un prologue, *Les Génies ou les caractères de l'amour*, sur le livret d'un poète assez obscur nommé Fleury. C'est d'ailleurs au livret que les contemporains attribuent l'insuccès de l'ouvrage, louant chaleureusement la partition originale et italianisante de la jeune musicienne qui défendit vaillamment son ouvrage depuis l'orchestre en tenant la partie de clavecin. Malgré cet exploit, Duval se cantonne par la suite à une carrière de choriste ou de doublure, au concert de Grenoble, à l'Opéra de Lyon, puis de nouveau à Paris. En tant que compositrice ayant illustré cette scène, cependant, elle conservera toute sa vie ses entrées gratuites à l'Académie royale de musique.

La trajectoire d'Henriette de Beaumesnil est inverse de celle de mademoiselle Duval, et beaucoup moins mystérieuse. Henriette Adélaïde de Villars s'est d'abord illustrée, sous le nom de mademoiselle Beaumesnil, dans les premiers rôles à l'Académie royale de musique pendant une quinzaine d'année (elle créa celui d'Écho dans *Écho et Narcisse* de Gluck en 1779), au Concert Spirituel et comme musicienne de la Chambre du roi. Elle prend sa retraite en 1781 face à la concurrence de Rosalie Levasseur. C'est la même année qu'elle épouse un acteur de la Comédie-Italienne, Philippe<sup>21</sup>, et qu'elle entame une nouvelle carrière, de compositrice cette fois, ou du moins qu'elle rend publics des ouvrages de son invention. Si un seul un opéra en un acte de sa plume, *Tibulle et Délie ou les Saturnales*, est monté à l'Académie royale de musique, en 1784, elle produit également pour d'autres circonstances :

---

<sup>20</sup> Résultats partiels exposé aux *Entretiens sur la Musique Ancienne en Sorbonne*, Université Paris-Sorbonne, 16 juin 2016 et à la *17th Biennial International Conference on Baroque music*, Christ Church University, Canterbury, 16 juillet 2016.

<sup>21</sup> Philippe Cauvy, dit Philippe, créateur du rôle-titre de *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry (1784).

un *Anacréon* pour le théâtre privé du Comte de Provence (1781), un oratorio pour le Concert Spirituel, *Les Israélites poursuivis par Pharaon* (1781), un opéra-comique en deux actes pour le Théâtre Montansier (*Plaire, c'est commander, ou les législatrices*, 1792). *Tibulle et Délie* avait d'ailleurs été créé à la cour à Versailles peu avant la production parisienne. On comprend que, rendue illustre à la Ville et à la Cour par sa carrière de chanteuse, Henriette de Beaumesnil a su tirer parti de ses réseaux pour faire jouer ses partitions.

Dans la catégorie des chanteuses, il faut citer encore une fois Justine Favart, dont l'activité de compositrice est beaucoup moins connue que celle de dramaturge. En effet, si elle a énergiquement revendiqué la seconde, elle est restée très discrète sur la première. Intriguée par une phrase de Charles-Simon Favart évoquant son épouse après sa disparition précoce (il parle des « vaudevilles dont elle faisait la musique ; son mérite en ce genre étoit peu connu, parce que sa modestie l'empêchoit d'en tirer avantage<sup>22</sup> »), j'ai commencé à mener l'enquête et trouvé récemment, dans une pièce de Charles-Simon, *Tircis et Doristée*, publiée dans le *Théâtre de M. Favart*, deux mélodies de vaudevilles qui clairement attribuées à la musicienne (« Air De madame Favart », « Air De Justine »)<sup>23</sup>. Le grand nombre de mélodies de vaudeville non identifiés, dans les opéras-comiques de la transition entre les vaudevilles et les ariettes, dans les années 1750, mériteraient une recherche approfondie en dépit des difficultés d'attribution.

À côté du groupe des chanteuses, deux claviéristes dont la pratique instrumentale a représenté la formation musicale première. C'est en effet comme enfant prodige jouant et composant des pièces de clavecin à la cour de Louis XIV qu'Élisabeth Jacquet de La Guerre s'est fait connaître. Fille et épouse d'organistes eux-mêmes issus de dynasties de musiciens, elle est représentative de ces femmes appartenant à des familles de professionnels et assimilant le métier tout comme leurs pères, frères et maris. Contrairement cependant à tant d'autres qui œuvrèrent dans l'ombre, touchant les orgues des tribunes dont les hommes de la famille étaient titulaires, ou enseignant aux enfants ou aux élèves dont ils étaient officiellement chargés<sup>24</sup>, Élisabeth Jacquet de La Guerre rendit son nom illustre par ses compositions. Elle ne pouvait, en tant que femme, acquérir une charge de musicienne à la cour, malgré la protection de Louis XIV à qui elle dédicaça toutes ses œuvres, mais elle mena toute sa vie une active politique de publication dans des genres musicaux divers et souvent nouveaux, et elle acquit de ce fait une place importante dans la vie musicale de son temps : un livre de pièces de clavecin à 22 ans, un opéra à 29 ans, des sonates italianisantes à 35 ans, des cantates françaises sur des sujets religieux à 43 ans... C'est dans ce contexte qu'il faut replacer la tragédie en musique de *Céphale et Procris*, créée à l'Opéra 1694 et publiée la même année, et qui restera dans les annales comme première œuvre lyrique de femme jouée sur ce théâtre. Le livret de Joseph-François Duché de Vancy – comme ceux de madame de Saintonge ou celui de Thomas Corneille pour la *Médée* de Charpentier, datant des mêmes années – est représentatif de l'essai de renouvellement de la tragédie en musique après Lully à travers le renforcement du tragique, notamment dans les dénouements. Tout comme *Médée*, et bien d'autres tragédies post-lullystes, *Céphale et Procris* peina à toucher le public, mais Sébastien de Brossard en fit jouer le prologue à Strasbourg deux ans plus tard, preuve de l'usage qui pouvait être fait de la partition d'orchestre publiée par Ballard.

Près d'un siècle plus tard, Marie-Emmanuelle Bayon, mariée à l'architecte Victor Louis, se fait également connaître comme claviériste<sup>25</sup>. Elle enseigne le clavecin à la fille de Diderot, Angélique,

---

<sup>22</sup> C.-S. FAVART (1808) - *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris, Léopold Collin, t. 1, p. lxxxj.

<sup>23</sup> R. LEGRAND (2014) - « Justine Favart compositrice : sur deux airs publiés dans le *Théâtre de M. Favart* » dans J. ELART, E. JARDIN, P. TAÏEB, dir., *Quatre siècles d'édition musicale, Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles, Peter Lang, p. 63-70.

<sup>24</sup> Voir C. GIRON-PANEL, S. GRANGER, R. LEGRAND et B. POROT, dir. (2015) - *Musiciennes en duo, Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

<sup>25</sup> Voir D. HAYES (1990) - « Marie-Emmanuelle Bayon, later Madame Louis, and Music in Late Eighteenth Century France », *College Music Symposium Journal*, n° XXX, p. 14-23.

entre autres élèves, et fait paraître en 1768 *Six sonates pour le clavecin ou le piano-forte dont trois avec accompagnement de violon obligé*, la première publication en France pour le nouvel instrument à clavier (si le titre fait référence au clavecin, la présence de nuances dans la partition prouve assez la destination de ces sonates). Elle écrit pour la Comédie Italienne un opéra-comique en deux actes, *Fleur d'Épine*, qui sera repris à Bruxelles et à Bordeaux. Parallèlement à cette activité publique, la pratique musicale de Marie-Emmanuelle Bayon-Louis s'exerce essentiellement au sein de salon musicaux, celui de madame de Genlis, puis après son mariage son propre salon, à Bordeaux puis à Paris. Une partie de son œuvre, notamment des ouvrages lyriques et de la musique de chambre, destinés à des réunions privées, n'a pas été conservée. Cette figure importante du Paris musical des Lumières évolue ainsi entre espace privé et espace public, ce qui rend assez exceptionnel, compte tenu de son statut social, son essai sur une scène officielle parisienne.

À la fin de la période qui nous occupe, peu avant la Révolution, un troisième type de compositrices apparaît à la Comédie Italienne. Il s'agit de très jeunes filles – plus jeunes encore que mademoiselle Duval un demi-siècle auparavant – dont les pères sont des compositeurs célèbres, habitués de ce théâtre. Nicolas Dezède et André Grétry, n'ayant pas d'enfant mâles, se sont attachés à donner une éducation musicale approfondie à leurs filles, les poussant à composer et usant de leur influence pour les faire jouer sur la scène qu'ils illustraient par ailleurs. Les débuts de ces « héritières » sont remarquables, relayés par la presse et suivis de la publication de leurs ouvrages. Ainsi, Florine Dezède a 15 ans lors de la création de son opéra-comique en un acte, *Lucette et Lucas*, et Lucile Grétry treize et quatorze ans lorsque sont montés ses deux ouvrages, *Le Mariage d'Antonio* et *Toinette et Louis*. Si le style des deux enfants prodiges ressemble fort à celui de leurs pères respectifs, ce qui n'est guère étonnant, si Grétry admet avoir réalisé l'orchestration des partitions que sa fille a écrites avec un accompagnement de harpe, il semble peu probable que ces compositeurs fêtés à la Comédie Italienne aient souhaité masquer leurs propres œuvres sous le nom de leurs filles. Le phénomène est plutôt à analyser dans un contexte où les très jeunes enfants ou élèves valorisent l'enseignement du père ou du maître. Dans le cas de Grétry, avant d'enseigner à sa fille Lucile, l'admirateur de *L'Émile* de J.-J. Rousseau avait testé ses méthodes pédagogiques sur un très jeune élève, François-Joseph Darcis, à qui il avait fait écrire un opéra à 12 ans mais qui l'avait déçu par son manque de caractère. Grétry s'épanche volontiers dans ses *Mémoires* sur son travail avec sa fille, et publie dans la presse, peu avant la création du *Mariage d'Antonio*, un article détaillant la façon dont Lucile Grétry a pu composer de la musique à un âge si tendre. Il finit par un vibrant plaidoyer pour la professionnalisation des femmes dans ce domaine :

« C'est [au Public] d'encourager un sexe qui, né pour démêler peut-être mieux que nous les nuances du sentiment & les finesses de la Comédie, pourrait trouver à la fois la gloire et l'aisance honnête dont les chemins lui sont partout fermés. La Peinture se glorifie des talents supérieurs de Mme *Le Brun* et de Mme *Guiard* ; pourquoi la Musique n'auroit-elle pas des Maîtres du même sexe, dans l'Art de nous charmer par les accents de la voix ?<sup>26</sup> »

Ces jeunes filles préparées à un avenir de musiciennes auraient-elles réussi à s'imposer comme compositrices d'opéras-comiques si elles avaient vécu plus longtemps ? *Lucette et Lucas* et *Le Mariage d'Antonio* eurent du succès et entrèrent au répertoire de la Comédie Italienne. Mais Florine Dezède, dont la biographie comporte encore plus de zones d'ombre que celle de son père, semble avoir disparu à l'âge de 26 ans. Quant à Lucile Grétry, elle mourut à 18 ans, emportée comme ses deux sœurs par la tuberculose.

La carrière brillante, quoique aujourd'hui bien oubliée, de Julie Candeille durant la décennie révolutionnaire laisse à penser que les théâtres n'étaient pas hostiles à la

---

<sup>26</sup> *Journal de Paris*, n°210, 29 juillet 1786. Grétry fait référence aux peintres Élisabeth Vigée-Lebrun et Adelaïde Labille-Guiard, toutes deux reçues à l'Académie de peinture en 1783.

programmation d'œuvres de femmes, même si sa position d'actrice au Théâtre de la République (ci-devant Comédie-Française) avait dû lui faciliter la tâche pour faire programmer ses œuvres sur cette scène. Quoi qu'il en soit, cette enfant prodige, pianiste, harpiste et chanteuse avant d'être actrice, était elle aussi la fille d'un compositeur de musique lyrique, Pierre-Joseph Candeille. *Catherine ou la Belle fermière* (1792) dont Julie avait écrit le texte et la musique, et interprétait le rôle principal, fut son plus grand succès et connu plus 150 représentations en l'espace de 35 ans.

Ce rapide survol s'est attaché davantage aux circonstances qui ont permis à quelques femmes, dramaturges ou compositrices, d'être jouées sur des scènes officielles parisiennes qu'au contenu artistique de leurs œuvres, qui mériterait de plus amples développements. Le nombre de ces personnalités féminines est réduit mais néanmoins significatif, s'étageant sur pratiquement toutes les décennies d'un siècle de production lyrique. Certaines de ces œuvres rencontrèrent un très grand succès, comme *Bastien et Bastienne*, *La Fille mal gardée* et *Annette et Lubin* de Justine Favart ; d'autre connurent des carrières honorables, comme la *Didon* de Louise-Geneviève de Saintonge et Henry Desmarest, *Les Fêtes de l'Été* de Marie-Anne Barbier et Montéclair ou encore *Le Mariage d'Antonio* de Lucile Grétry. D'autres enfin essuyèrent le sort de tant d'autres pièces et tombèrent peu après la création pour des raisons diverses et qui nous échappent parfois aujourd'hui. Il est certain que nombre d'entre elles mériteraient d'être réentendues. *Céphale et Procris* de Jacquet de La Guerre a été joué plusieurs fois récemment et a convaincu le public contemporain de son intérêt éminent. *Les Génies* de mademoiselle Duval surprendraient sans aucun doute favorablement un auditoire actuel. Surtout, la réintégration des compositrices dans le répertoire lyrique général permettrait de combattre l'idée que les femmes étaient totalement absentes des scènes les plus prestigieuses et que les musiciennes d'aujourd'hui sont les premières à pénétrer dans un champ d'activité exclusivement masculin. Si les dramaturges et compositrices des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ont rencontré des difficultés (la plus importante étant la remise en cause de leur auctorialité), c'est bien l'historiographie qui les a fait totalement disparaître des mémoires.

<b>À l'Académie royale de musique</b>
Louise-Geneviève Gillot de Saintonge (1650-1718) <i>Didon</i> , tragédie mise en musique par Henry Desmarest, 1693 <i>Circé</i> , tragédie mise en musique par Henry Desmarest, 1694
Marie-Anne Barbier (1664- c. 1745), en collaboration avec Simon-Joseph Pellegrin ? <i>Les Fêtes de l'été</i> , ballet, musique de Montéclair, 1716 <i>Le Jugement de Pâris</i> , pastorale héroïque, musique de Thomas Bertin, 1718 <i>Les Plaisirs de la campagne</i> , ballet, musique de Thomas Bertin, 1719
Madame Bersin, collaboratrice éventuelle d'A. Gautier de Montdorge et autres auteurs <i>Les Fêtes d'Hébé</i> , ballet de Rameau, 1739
<b>À la Comédie-Italienne</b>
Justine Favart (1727-1772), en collaboration avec divers auteurs <i>Les Amours de Bastien et Bastienne</i> , parodie en vaudevilles, 1753 <i>La Fête d'Amour ou Lucas et Colinette</i> , comédie en vaudevilles, 1754 <i>Les Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette</i> , parodie en vaudevilles, 1757 <i>La Fille mal gardée ou le Pédant amoureux</i> , parodie en vaudevilles, 1758

<p><i>La Fortune au village</i>, comédie mêlée d'ariettes [parodie], musique de Gibert, 1760  <i>Annette et Lubin</i>, comédie mêlée d'ariettes, musique de Blaise, 1762</p>
<p>Marie-Jeanne Riccoboni (1713-1792), Marie-Thérèse Biancolelli (1723-1795)  <i>Sophie ou le mariage caché</i>, comédie mêlée d'ariettes, musique de Kohaut, 1768</p>

Tableau 1 : Femmes librettistes à l'Opéra et à la Comédie-Italienne

<b>À l'Académie royale de musique</b>
<p>Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665-1729)  <i>Céphale et Procris</i>, tragédie en musique, poème de Duché de Vancy, 1694.</p>
<p>Mademoiselle Duval (1718-1775?)  <i>Les Génies ou les Caractères de l'Amour</i>, ballet héroïque, poème de N. Fleury, 1736</p>
<p>Henriette Beaumesnil (1748-1813)  <i>Tibulle et Délie ou les Saturnales</i>, ballet, poème de Fuzelier, 1784</p>
<b>À la Comédie-Italienne</b>
<p>Justine Favart (1727-1772)  2 airs dans <i>Tircis et Doristée</i> de Charles-Simon Favart, CI, 1752</p>
<p>Marie-Emmanuelle Bayon-Louis (1746-1825)  <i>Fleur d'épine</i>, opéra-comique, paroles de l'abbé Voisenon, CI, 1776</p>
<p>Florine Dezède (1766-1792 ?)  <i>Lucette et Lucas</i>, opéra-comique, paroles de Forgeot, CI, 1781</p>
<p>Lucile Grétry (1772-1790)  <i>Le Mariage d'Antonio</i>, opéra-comique, paroles de « Mme de Beaunoir » (Robineau),  orchestration d'André Grétry, CI, 1786  <i>Toinette et Louis</i>, opéra-comique, paroles de Patrat, CI, 1787</p>

Tableau 2 : Compositrices à l'Opéra et à la Comédie-Italienne