

Kimberly White, *Female Singers on the French Stage, 1830–1848*, Cambridge, Cambridge University Press, collection « Cambridge Studies in Opera », 2018, 239 p. ISBN 978-1-107-10123-4

Tommaso Sabbatini

Volume 21, numéro 2, automne 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1095432ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1095432ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

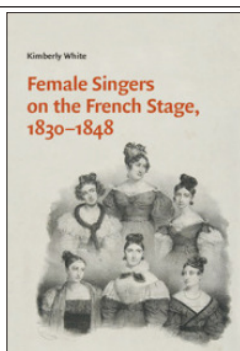
Citer ce compte rendu

Sabbatini, T. (2020). Compte rendu de [Kimberly White, *Female Singers on the French Stage, 1830–1848*, Cambridge, Cambridge University Press, collection « Cambridge Studies in Opera », 2018, 239 p. ISBN 978-1-107-10123-4]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 21(2), 73–75.
<https://doi.org/10.7202/1095432ar>

Kimberly White

Female Singers on the French Stage, 1830–1848

Cambridge, Cambridge University Press, collection « Cambridge Studies in Opera », 2018, 239 p. ISBN 978-1-107-10123-4



L'historiographie musicale a longtemps accordé la préférence aux compositeurs sur les interprètes, à la musique symphonique et de chambre sur l'opéra, à l'opéra italien sur l'opéra français ; et oui, aux hommes plutôt qu'aux femmes. Il reste donc encore beaucoup à découvrir et à écrire sur les cantatrices qui ont pratiqué les genres lyriques français au XIX^e siècle. Un article daté de 1994 par Mary Ann Smart consacré à la mezzo-soprano française Rosine Stoltz a d'abord montré la voie¹. Ce n'est que depuis la fin des années 2000 que, parmi les musicologues d'expression anglaise, les chercheur·e·s Karen Henson, Steven Huebner, Kerry Murphy, Sean Parr, Hilary Poriss, Clair Rowden ou Flora Willson ont contribué à éclairer les figures de Pauline Viardot, Caroline Carvalho, Christine Nilsson, Céléstine Galli-Marié, Nellie Melba, Sibyl Sanderson, Emma Calvé² : autant de noms incontournables pour quiconque fréquente ces répertoires créés par des femmes jusqu'ici largement méconnues. Le cas de Viardot, également compositrice et animatrice culturelle, est probablement celui qui suscite le plus d'intérêt. Delphine Ugalde, dont la biographie n'est pas moins passionnante, mériterait peut-être elle aussi une attention plus poussée : si on exclut le livre qui nous occupe ici, elle n'a eu droit, à ma connaissance, qu'à une unique apparition dans un article de Delphine Mordey sur la musique durant la Commune de Paris³.

Ce n'est pas un hasard si les cantatrices que je viens d'évoquer ont plutôt tendance à être des célébrités du Second Empire et de la Troisième République : le développement de la presse et du vedettariat au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle a facilité la tâche aux historiens, en leur fournissant à la fois une masse de renseignements

et un cadre d'analyse. Si on peut qualifier le champ de recherche ouvert en 2006 par le livre de Susan Rutherford *The Prima Donna and Opera, 1815–1930* de « *prima donna studies* », il faut reconnaître qu'il a fait la part belle à ce type particulier de *prima donna* qu'est la diva de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e⁴.

Le livre de Kimberly White *Female Singers on the French Stage, 1830–1848* vient à la fois s'insérer dans ce champ des *prima donna studies* et en atténuer l'insistance sur la diva (en se rapprochant peut-être davantage de l'intention originelle de Rutherford). White s'intéresse à l'artiste lyrique non pas en tant que diva, mais en tant que travailleuse ; non pas à l'individu, mais au collectif ; non pas à la créature extraordinaire qui ne saurait se soumettre aux conventions sociales, mais à des femmes auxquelles on reproche, au contraire, d'être trop ordinaires et trop rangées. La littérature sur les divas de la Troisième République est souvent à l'image de leur iconographie : des portraits en costume de scène à l'expression et aux couleurs intenses, tel celui de Galli-Marié en Carmen par Henri-Lucien Doucet ou celui de Rose Caron en Salammbô par Léon Bonnat. Le livre de White, au contraire, est fidèle à l'illustration choisie pour la jaquette : une lithographie au clair-obscur très doux qui rassemble, sur un plan d'égalité et sans signes distinctifs, six artistes de la scène parisienne du début des années 1830.

Le portrait de groupe de la jaquette est un portrait « [d']actrices » au sens qu'avait le mot au XIX^e siècle, tous genres théâtraux confondus : y figurent trois cantatrices du Théâtre-Italien et deux comédiennes. White, quant à elle, se borne au personnel de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, les deux compagnies qui, encore sous la Monarchie de Juillet, détenaient le monopole des genres lyriques français. Mais ce qu'elle dessine ici, c'est bel et bien un portrait de groupe. À la rigueur, on pourrait reconstruire l'âge d'or du grand opéra français à partir de seulement quatre interprètes : Laure Cinti-Damoreau, la créatrice de *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* et *Robert le Diable* ; Julie Dorus-Gras et Cornélie Falcon, les deux sopranos de *Gustave III*, *La Juive* et *Les Huguenots* ; et Rosine Stoltz, la protagoniste des grands opéras de la fin des années 1830 et du début de la décennie 1840, dont *La Favorite*. C'est l'approche qu'adopte Karin Pendle, pionnière des études sur l'opéra

¹ Mary Ann Smart (1994). « The Lost Voice of Rosine Stoltz », *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, n° 1, p. 31-50.

² Karen Henson (2015). *Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press ; Steven Huebner (2009). « La princesse paysanne du Midi », dans Annegret Fauser et Mark Everist (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, The University of Chicago Press ; Kerry Murphy (2011). « Melba's Paris Debut: Another White Voice? », *Musicology Australia*, vol. 33, n° 1, p. 3-13 ; Sean M. Parr (2011). « Caroline Carvalho and Nineteenth Century Coloratura », *Cambridge Opera Journal*, vol. 23, n° 12, p. 831-17 ; Hilary Poriss (2015). « Pauline Viardot, Travelling Virtuosa », *Music and Letters*, vol. 96, n° 2, p. 185-208 ; Clair Rowden (2019). « Deferent Daisies: Caroline Miolan Carvalho, Christine Nilsson and Marguerite, 1869 », *Cambridge Opera Journal*, vol. 30, n° 2-3, p. 237-258 ; Flora Willson (2010). « Classic staging: Pauline Viardot and the 1859 *Orphée* revival », *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n° 3, p. 301-326.

³ Delphine Mordey (2010). « Moments musicaux : High Culture in the Paris Commune », *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n° 1, p. 1-31.

⁴ Susan Rutherford (2006). *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press ; Voir aussi Rachel Cowgill et Hilary Poriss (dir.) (2012). *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press ; et Karen Henson (dir.) (2016). *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press.

romantique français récemment disparue, dans un article sur la *prima donna* parisienne de 1830 à 1850⁵ qui ne prend en considération qu'un petit nombre de cantatrices. Le projet de White est d'une tout autre envergure, comme en témoigne l'annexe où figurent les résumés biographiques de dizaines d'artistes, parmi lesquelles on retrouve les grandes gloires de l'Opéra tout comme des musiciennes n'ayant pas connu le succès. White affirme s'être penchée sur «la vie et la carrière de près de cent interprètes, des premiers rôles jusqu'aux "ratées"⁶» (p. 1). En outre, l'autrice est sensible au fait que les sources publiées (coupures de presse, littérature) témoignent souvent de fantasmes masculins plutôt que des portraits de femmes réelles — d'où la nécessité de s'appuyer, comme elle le fait, sur des sources d'archives.

Bien qu'elle n'emploie pas le mot prosopographie, d'ailleurs peu courant en anglais, la démarche de White se rapproche de cette méthodologie qui consiste à tracer une biographie collective d'un milieu social à partir des biographies individuelles de ses membres. Quoique le titre de l'ouvrage soit *Female Singers* au pluriel, le livre est une biographie collective de la cantatrice française. La répartition en chapitres scande les étapes successives de la vie de cette cantatrice idéal-typique : la formation, les débuts, les conditions de travail, la vie privée et le retrait de la scène. Cette articulation fait émerger deux axes de conflictualité, deux contradictions de fond qui font en sorte que la cantatrice s'expose à des sollicitations concurrentes. La plus évidente est bien entendu la contradiction entre l'artiste et la femme honnête : la cantatrice est censée à la fois se démarquer des conventions sociales au nom du culte romantique du génie et s'y conformer au nom de la morale bourgeoise. Cela revient à dire que les cantatrices «étaient soit la propriété de leurs maris, soit celle du public (masculin⁷)» (p. 89). Le spectre de la «cantatrice mariée» fait l'objet d'une véritable panique morale où, en apparence, ce serait l'excès de pudeur qui ferait scandale. Mais à y regarder de plus près, l'enjeu est le droit des hommes à disposer des femmes, comme le révèle on ne peut plus clairement le critique Henri Blanchard : «toute actrice [...] doit être du domaine public» (p. 192). Ceux qui sont familiers avec la France fin-de-siècle savent que les choses ne vont pas beaucoup s'améliorer après la Monarchie de Juillet. *Le Figaro* publie à la une, en date du 15 août 1886, un article d'Henry Fouquier qui porte le même titre que celui de Blanchard plus de cinquante ans auparavant : «Les Actrices mariées». Le contenu n'a pas trop changé non plus : Fouquier prend comme prétexte les tout récents mariages d'Adelina Patti et de Christine Nilsson pour insinuer que les femmes de théâtre célibataires

rendent un service à la société en assurant l'apprentissage sentimental et sexuel des jeunes hommes avant qu'ils se marient.

L'autre contradiction qui traverse *Female Singers on the French Stage* concerne moins spécifiquement les femmes que la Monarchie de Juillet. Elle n'est pas mise en avant de façon aussi explicite, mais émerge néanmoins de la juxtaposition des chapitres sur la formation des cantatrices et sur leur milieu professionnel. Il s'agit de la tension entre ce qu'on pourrait appeler l'artiste-fonctionnaire et l'artiste-entrepreneuse. En lisant les pages consacrées au Conservatoire de Paris, on peut conclure que, selon le modèle hérité de la Restauration, l'Opéra et l'Opéra-Comique sont des grands corps de l'État, que leurs artistes sont de haut-e-s fonctionnaires, et que le Conservatoire est la grande école qui prépare les candidat-e-s à ces postes. Les termes sont certes anachroniques, mais les concepts ne le sont pas forcément : le Conservatoire, après tout, a été fondé lors de la réorganisation des formations spécialisées entreprise en 1794 et 1795 par la Convention thermidorienne et le Directoire, qui a également produit l'École Polytechnique et le premier embryon de la future École normale supérieure. Si on décide de voir ici à l'œuvre un idéal méritocratique (encore un terme anachronique...), les observations de White — chiffres à l'appui — sur l'origine sociale des cantatrices sont d'autant plus pertinentes. Les histoires d'ascension fulgurante, de la misère jusqu'au sommet de la gloire — lesquelles, comme le remarque White, relèvent davantage de la fantaisie que de la réalité —, serviraient précisément à valider cet idéal méritocratique. Le stéréotype littéraire de la petite fille pauvre à la voix d'ange devenue *prima donna* serait alors au corps des artistes lyriques de l'État ce que le proverbial soldat portant dans sa giberne le bâton de maréchal est à l'armée. (À la liste que dresse White des incarnations de ce stéréotype, on pourrait ajouter, quelques décennies plus tard, l'héroïne de *La Tosca* de Victorien Sardou). L'endogamie dans les milieux théâtraux et la transmission intergénérationnelle de la profession, quant à elles, seraient des indices de ce que la sociologie bourdieusienne qualifie de reproduction de corps⁸. Il serait intéressant, à ce propos, d'élargir le regard aux artistes de la Comédie-Française, de façon à avoir une vision globale des parcours des «actrices» rattachées aux théâtres d'État.

À partir des années 1830, pourtant, ce modèle est remis en question. L'Opéra et l'Opéra-Comique se réorientent vers une gestion managériale, et les artistes se voient offrir toujours davantage de perspectives d'enrichissement, mais

⁵ Karin Pendle (1986). «A Night at the Opera: The Parisian Prima Donna, 1830–1850», *The Opera Quarterly*, vol. 4, n° 1, p. 77-89

⁶ «The lives and careers of almost one hundred performers, from the lead artists to the "failures"» (p. 1).

⁷ «Either [...] belonged to their husbands or they belonged to the (male) public» (p. 89).

⁸ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1970). *La Reproduction*, Paris, Les Éditions de minuit.

toujours moins de stabilité et de protection. On ressent, à la lecture de cet ouvrage, qu'un fossé se creuse entre la formation assurée par le Conservatoire et le marché du travail théâtral. Des élèves que les classes de chant du Conservatoire ont préparées à une carrière de fonctionnaires se retrouvent à devoir se frayer un chemin dans un monde où le «laisser-faire» capitaliste règne impitoyablement. Pour éclairer les défis auxquels sont confrontées les cantatrices, White dispose d'un atout inattendu et précieux. À plusieurs reprises, elle recourt à des mémoires inédits de Delphine Ugalde, qu'elle a pu consulter au musée de la Mutuelle nationale des artistes. Et qui mieux qu'Ugalde pour représenter le nouveau type d'artiste-entrepreneuse? La carrière de cette interprète d'opéra-comique, d'opérette et de féerie couvre en effet l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique et les théâtres commerciaux, sans oublier l'expérience qu'elle acquiert comme titre de directrice de théâtre. On pourrait penser que l'inclusion d'Ugalde, fondamentalement une artiste du Second Empire dont les débuts remontent à 1848, serait déplacée dans un livre sur la Monarchie de Juillet. Au contraire, elle est tout à fait justifiée: non seulement il serait insensé de se priver d'une source aussi rare que ses mémoires, mais on apprécie mieux le nouveau marché du travail en se plaçant en aval dans le temps, de la même façon qu'il faut se placer en amont pour comprendre le Conservatoire.

Malheureusement, les mémoires d'Ugalde font figure d'exceptions parmi les documents dont nous disposons. White, on l'a dit, est déterminée à ne pas laisser les hommes parler à la place des femmes dont elle se préoccupe; en même temps, elle est pleinement consciente que ses tentatives de restituer la voix des femmes se heurtent à des sources limitées. Elle arrive pourtant à montrer que la cantatrice de cette époque pouvait profiter au mieux des espaces d'autonomie que la loi et les conventions sociales lui accordaient. Et son livre est aussi une réussite à un autre égard. Le plus naturel, ou le plus facile, quand on écrit sur des interprètes, c'est de les réduire à leurs rôles, ou de considérer que leur contribution la plus significative à l'histoire de la musique consiste en leur association avec les compositeurs. Ces tendances deviennent à la fois plus prononcées et plus problématiques s'il s'agit d'interprètes féminines. Mais une fois la lecture de *Female Singers on the French Stage* terminée, on se rend compte qu'il est possible d'écrire un livre entier en parlant de la cantatrice pour elle-même, et jamais de la cantatrice en tant que muse. Et c'est rafraîchissant.

Tommaso Sabbatini, Newton International Fellow, University of Bristol

La relève : Hors des sentiers battus

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial: Jean Boivin	7
Les ressources pédagogiques pour l'enseignement des musiques traditionnelles d'ici et d'ailleurs dans les écoles primaires du Québec Rita Bélisle	9
Circonstances de jeu et usages rythmiques d'une pratique et d'un répertoire éclatés: Le cas du tambour malbar à La Réunion Stéphanie Folio-Paravéman	27
L'angklung américain Spectre d'une rencontre coloniale oubliée Laurent Bellemare	41
Discerner les trois types de voix saturées du genre musical métal Les implications sur la recherche Corinne Cardinal	51
Développement numérique de la communauté rap québécoise Articulation d'un réseau alternatif en réponse à une marginalisation de l'industrie musicale Héloïse Rouleau	61

Comptes rendus

- Ariane Couture, *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions* 69
Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, 288 p., ISBN 978-2-7637-4656-2
Lysandre Champagne
- Kimberly White, *Female Singers on the French Stage, 1830–1848* 73
Cambridge, Cambridge University Press, collection « Cambridge Studies in Opera », 2018, 239 p.,
ISBN 978-1-107-10123-4
Tommaso Sabbatini
- Benoît-Otis, Marie-Hélène, et Cécile Quesney, *Mozart 1941 : La Semaine Mozart du Reich allemand.* 76
et ses invités français, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, 254 p., ISBN 978-2-7535-7598
Artur de Matos Alves

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est disponible en libre accès sur la plateforme électronique Érudit (<https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/>).

Pour devenir membre de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2020

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

ISBN 978-2-924803-24-0 (Imprimé)

ISBN 978-2-924803-23-3 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Automne 2020, Copyright 2022

Tous droits réservés pour tous les pays.