

Version d'autrice, publiée dans Hélène Marquié, Noël Burch, dir., *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175.

LIBERTINES ET FEMMES VERTUEUSES : L'IMAGE DES CHANTEUSES D'OPÉRA ET D'OPÉRA-COMIQUE EN FRANCE AU XVIII^E SIÈCLE

Raphaëlle Legrand

Considérée sous l'angle de la composition, la musique du XVIII^e siècle est un monde d'hommes où les créatrices — plus nombreuses cependant qu'on ne le croit — restent des exceptions et accèdent très difficilement à un statut professionnel. Il est pourtant un domaine où les femmes sont nombreuses et visibles : sur les planches des institutions lyriques, les chanteuses sont requises pour interpréter les personnages féminins. Entamant, en tant que musicologue, une recherche sur les cantatrices de l'Ancien Régime, j'ai voulu puiser dans les écrits sur les spectacles qui abondent dans la France du XVIII^e siècle des informations sur la qualité de leur timbre, sur les particularités de leur interprétation musicale et théâtrale. Cherchant leur voix et leur art, j'ai trouvé surtout leur corps et leur sexualité, les textes étudiés (mémoires, articles de presse autorisée ou clandestine, libelles et chansons) manifestant une fascination pour la vie privée des chanteuses qui ne s'est pas démentie jusqu'à nos jours : vie privée devenant un spectacle, se mêlant aux personnages incarnés sur la scène et surimposés à la personnalité de l'artiste, lieu de la construction des représentations les plus contradictoires, parfois très violentes, de la part du public masculin. S'est alors posée à moi une question insistante : jusqu'où la professionnalisation des chanteuses d'opéra — le premier groupe important de femmes, rappelons-le, à faire métier de la musique — peut-elle être considérée comme une émancipation ?

Les genres lyriques et les institutions théâtrales

Pour mieux comprendre la diversité des situations des chanteuses en France au XVIII^e siècle, il est nécessaire de présenter en quelques mots les institutions qui les accueillent et les genres musicaux qui leur sont associés.

Dans le paysage théâtral de l'Ancien Régime, les privilèges règlent les lieux et les genres. Trois grands théâtres se partagent les faveurs du public : la Comédie Française, en charge de la tragédie et de la comédie et où la musique n'entre que pour une part marginale ; l'Académie royale de musique, plus couramment appelée Opéra, où sont représentées des tragédies en musique et des opéras-ballets ; la Comédie Italienne proposant des pièces en italien, en français et des opéras-comiques.

L'Académie royale de musique est une entreprise théâtrale mais son titre la place également dans le mouvement académique initié par Richelieu. Les « académiciens », tous salariés de l'entreprise, possèdent ainsi un statut particulier, les instrumentistes, par exemple, étant dégagés de la tutelle de la corporation des ménestriers.

Si elle ne produit pas d'œuvre théorique, l'Académie royale de musique remplit son rôle normatif en développant, à partir de la collaboration de Lully et de son librettiste Philippe Quinault dès 1673, puis à travers l'œuvre de compositeurs comme André Campra ou Jean-Philippe Rameau, un modèle d'opéra proprement français : la tragédie en musique. De la tragédie classique, celle-ci retient la structure en cinq actes, la noblesse des personnages et des situations, l'unité d'action, les règles de bienséance et de vraisemblance. La présence de la musique, le rôle très important de la danse, la splendeur des décorations et des costumes orientent cependant la tragédie en musique vers un propos plus hédoniste que cathartique, ce qui lui vaudra les attaques de l'Eglise : l'intrigue mêlant les questions de pouvoir et les rivalités amoureuses se termine généralement par un dénouement heureux, couronnant les vertus d'un héros masculin. La pièce est précédée d'un prologue allégorique créant un lien entre le souverain et les héros antiques ou médiévaux représentés sur la scène. Dans la tragédie en musique, les chanteuses incarnent des princesses amoureuses, des magiciennes ou des reines jalouses, des déesses intervenant directement dans l'intrigue, des prêtresses, des confidentes et, dans les divertissements regroupant solistes, chœurs, danseuses et danseurs, des figures du peuple très idéalisées — Grecques, Phrygiennes ou Carthagoises, bergères, matelottes, chasseresses — et des personnages fabuleux ou allégoriques, nymphes, dryades, heures de la nuit, etc. Point de rôle travesti, comme il est d'usage courant dans l'opéra italien, mis à part celui de l'Amour, incarné traditionnellement par de jeunes femmes.

En dépit de l'émergence et d'un genre plus léger et plus mêlé, l'opéra-ballet, spectacle fragmenté où chaque acte recèle une intrigue autonome, l'Académie royale de musique reste le temple du ton sérieux et noble et la comédie en musique doit trouver d'autres lieux pour s'exprimer. Les saltimbanques des foires parisiennes, malgré les poursuites de la Comédie Française et de l'Académie royale de musique qui font valoir leurs privilèges, l'un en leur interdisant les dialogues, l'autre en leur refusant le chant, inventent, pour tourner les prohibitions, la comédie en vaudevilles : les paroles sont chantées sur les airs connus de tous. Ces premiers opéras-comiques adaptent les canevas italiens centrés sur le personnage d'Arlequin ou proposent des parodies comiques des pièces représentées par leurs persécuteurs. Bientôt, un troisième théâtre privilégié, la Comédie Italienne, formée d'une troupe ultamontaine appelée par le Régent en 1716, vient concurrencer la Foire en s'appropriant son répertoire. En 1762, la Comédie Italienne neutralise définitivement l'Opéra-Comique en engageant les meilleurs acteurs forains.

Les personnages féminins de la comédie en vaudevilles évoluent du comique souvent gaillard et misogyne des débuts vers une grivoiserie légère telle qu'elle apparaît sous la plume d'un Charles-Simon Favart. Celui-ci se spécialise dans le portrait de jeunes paysannes ingénues, découvrant l'amour et l'exprimant avec une candide crudité. Dans les années 1760, l'opéra-comique en vaudevilles laisse la place à la comédie mêlée d'ariettes, faisant alterner scènes parlées et airs composés par des musiciens comme Duni, Monsigny, Philidor ou Grétry. Les intrigues et les personnages évoluent rapidement : le comique se mêle de sensibilité, les ingénues libertines laissent la place aux jeunes filles vertueuses et persécutées, l'érotisme du sous-entendu grivois est remplacé par celui des larmes. Les rôles travestis (pour les personnages de jeunes hommes ou d'adolescents) sont fréquents et pimentent le spectacle. Selon les lieux et les genres lyriques, les chanteuses du XVIII^e siècle incarnent donc des rôles fort divers, même si le passage d'une institution théâtrale à une autre reste courant. Ces personnages viennent d'autant plus facilement se surimposer, dans l'esprit de spectateurs, au personnage public de chaque artiste que les actrices sont alors attachées à un emploi bien précis et sont pratiquement « propriétaires » de leurs rôles.

Le statut religieux, civil et social des chanteuses

On a souvent souligné le statut très paradoxal du comédien dans la société des Lumières (Rougemont, 1988, p. 193-212). Celui de la chanteuse, considérée comme une actrice chantante plus que comme une musicienne, ne l'est pas moins.

Les membres des troupes des théâtres privilégiés portent le titre de « comédiens ordinaires du roi ». S'ils se produisent quotidiennement dans leurs salles parisiennes, ils sont aussi appelés à jouer à la cour. Soumis aux décisions des Gentilshommes de la Chambre, ils sont incarcérés à la prison de For-l'Evêque en cas d'insubordination (Campardon, 1880, 1884). Une différence d'importance oppose cependant les interprètes de l'Opéra et ceux de la Comédie-Italienne : les premiers sont salariés d'une institution administrée par un directeur, les seconds peuvent être sociétaires d'une entreprise théâtrale dont ils se partagent les bénéfices et choisissent le répertoire. Les femmes sociétaires obtiennent alors un pouvoir décisionnel dont se plaignent des auteurs dramatiques comme Jean-François Marmontel.

Le statut religieux des comédien/nes est particulièrement rigoureux en France, seul pays d'Europe à prononcer leur excommunication. Celle-ci intervient de fait, dès que l'on monte sur les planches sur une scène publique (les nombreux théâtres de société animés par des amateurs ne sont pas visés). Tout sacrement devient inaccessible : le mariage, le baptême des enfants, la communion, l'extrême-onction et l'enterrement religieux. Dans les faits, les comédiennes trouvent des accommodements avec l'Eglise, renonçant temporairement au théâtre le temps de célébrer leur mariage, ou évitant de spécifier leur profession au moment de la cérémonie (Gueullette, 1938, p. 47-48). Toutes cependant ne profitent pas de ces expédients et des traditions liées aux différentes institutions semblent avoir eu un rôle normatif très fort.

Ainsi, on ne se marie rarement à l'Académie royale de musique — ou l'on en fait peu état — et la tradition du célibat (initiée par Lully qui souhaitait éviter les contretemps dus aux grossesses de ses actrices) se double au XVIIIe siècle d'une solide réputation de galanterie. A la Comédie Italienne, à l'inverse, les comédiennes mariées sont majoritaires et trouvent leur conjoint dans leur milieu professionnel : Marie-Thérèse Laruette et Marie-Jeanne Trial épousent des chanteurs de leur troupe, Marie-Justine Favart un librettiste, Louise-Rosalie Dugazon un acteur de la Comédie Française... La troupe des sociétaires se présente comme une entreprise familiale et Marmontel raconte comment les lectures des pièces nouvelles ont lieu au domicile des principaux acteurs, les Laruette (Marmontel, p. 303).

Avant de mourir et afin d'être inhumées en terre chrétienne, les chanteuses de l'Opéra comme celles de la Comédie Italienne doivent prononcer leur abjuration du théâtre. De façon assez cynique, l'Eglise profite de la notoriété des actrices pour mettre en scène leur « conversion ».

Ainsi en 1739, lorsque la demoiselle Petitpas meurt de la petite vérole, les journaux clandestins rapportent la rivalité de deux prêtres à son chevet, se disputant la gloire de recevoir sa renonciation au théâtre. Au même moment, la première chanteuse de l'Opéra, Marie Pélissier dont les liaisons tapageuses défrayaient la chronique, propose au curé de Saint-Eustache de quitter la scène et de revenir dans le giron de l'Eglise moyennant une confortable pension. Sceptique, l'ecclésiastique finit par refuser le marché (Anon., 1739).

L'attitude ambivalente des autorités religieuses vis-à-vis des comédien/nes se retrouve dans le domaine juridique. Frappé/es d'infamie civile, ils/elles sont en principe exclus du droit juridique, ne peuvent témoigner ni même ester en justice. Mais la plus grande incohérence règne en la matière et les comédien/nes sont soumis à l'arbitraire des juges. Curieusement, si les acteurs et les actrices sont privés de droits au point de ne pouvoir former une corporation qui défendrait leurs intérêts, ceux d'entre eux qui appartiennent à la noblesse ne dérogent pas en exerçant leur métier.

Autre ambiguïté du statut civil des comédiens du roi : l'engagement dans un théâtre privilégié émancipe de la tutelle des parents ou de l'époux. Pour les femmes, cette émancipation peut

représenter une protection inespérée : ainsi la fille de Sophie Arnould se réfugie à l'Opéra pour échapper aux violences de son mari, la jeune demoiselle Benoît se fait engager à la Comédie Italienne pour fuir une mère proxénète (Benabou, 1987, p. 111). Plus souvent cependant, cette émancipation favorise l'enlèvement des mineures et leur prostitution. Nombreuses sont les mères ou les proxénètes qui font entrer de jeunes filles à l'école de chant de l'Opéra afin de les lancer sur le marché de la galanterie. Notons que les surnuméraires de l'Académie royale de musique (14 chanteuses et danseuses en 1763-64, 25 dix ans plus tard) ne perçoivent pas de salaire (Benabou, 1987, p. 110). Entre les premières chanteuses, largement payées, les doublures, les choristes et les surnuméraires, l'échelle des rémunérations rend plus ou moins inévitable l'appoint de protecteurs attirés ou occasionnels et génère toute une variété de situations, où l'activité artistique se mêle à des degrés divers avec l'union libre, le libertinage, la galanterie ou la prostitution. L'ambiguïté du statut des comédiennes se mesure enfin dans les relations qu'elles entretiennent avec leur public. Si, à l'Opéra, les manifestations diverses des spectateurs (qui lancent des quolibets, sifflent ou applaudissent, chantent avec les interprètes les airs connus, battent la mesure du pied ou de la canne, etc.) n'interrompent pas le déroulement de la représentation musicale, il en est tout autrement à la Comédie Italienne (Legrand, 1992, 1999). Les comédien/nes appartiennent au roi et, de fait, les Gentilshommes de la Chambre décident des recrutements, des débuts et veillent à la police du spectacle. Mais durant la représentation, le public se conçoit comme souverain, investi d'un pouvoir discrétionnaire sur les acteurs/trices qui doivent le satisfaire et le séduire. Ainsi, le parterre accepte ou refuse les pièces annoncées en scène pour le lendemain. Il peut même interrompre un opéra-comique qui lui déplaît et réclamer une autre pièce au répertoire. S'il considère qu'un interprète lui a manqué de respect, le contrevenant ou un porte-parole de la troupe vient implorer son pardon, en scène, à genoux. Cette sujétion est ritualisée dans les compliments écrits pour l'ouverture ou la clôture de la saison théâtrale où les comédien/nes assurent le public de leur zèle et quêtent leur approbation. Notons que seul le parterre, partie du public exclusivement masculine et dont la station debout stimule les réactions, se manifeste durant les représentations. Le public des loges, mixte mais où les hommes se tiennent derrière les femmes placées au premier rang, se doit de rester plus réservé. Voici quelques exemples de ces interventions contrastées du parterre, vis-à-vis de chanteuses en scène :

Le samedi vingt-cinq on jouait à ce théâtre *Soliman second* dans lequel il y a un rôle de sultane, beauté vive et pétulante, qu'on avait donné pour la première fois à Mlle Pitrot, jeune actrice peu propre à ce rôle par son maintien et par sa figure; mais surtout trop froide, trop timide, trop ingénue pour le bien rendre. Dès qu'on l'a vu paraître, il s'est élevé un tumulte si considérable dans le parterre, qu'il a fallu baisser la toile. Les comédiens ont tenu conseil et Mlle Pitrot a été obligée de venir annoncer que Madame Dugazon qui fait ordinairement ce rôle, était incommodée et qu'on avait exigé de son zèle qu'elle s'en chargeât; que si elle avait le malheur de déplaire au public, ne pouvant être suppléée en cet instant, on jouerait une autre pièce. Les gens sensés du parterre étouffèrent les murmures des mécontents qui ne s'en tinrent pas là et troublèrent encore fréquemment le spectacle. (Bachaumont, 1777-1789, t. XXII, p. 70-72)

Le Sieur *Julien* devait jouer le rôle de *Pierrot*, avec la demoiselle *Lonjeau* [débutante victime d'une extinction de voix] ; il s'avança & vint à son tour haranguer le Public ; il lui dit, que si cela pouvait lui plaire, Madame *Trial*, qui par hasard était au spectacle, s'offrirait à finir ce rôle. Cris de joie, applaudissemens, *bravo*, &c., &c. [...] Madame *Trial* a paru dans son petit négligé, son chapeau de campagne sur la tête ; elle avait seulement mis du rouge, (dont par parenthèse elle ne fait usage qu'au Théâtre) elle était charmante : on la reçut comme elle méritait de l'être. Le Public exprima sa reconnaissance par plusieurs minutes d'applaudissemens bien faits pour la flatter, car ils portaient avec eux l'expression du sentiment qu'elle inspire à tous ceux qui la voient : elle chanta mieux que jamais, & le Parterre ne put que savoir gré à la demoiselle *Lonjeau* de son indisposition, puisqu'elle lui procurait un plaisir bien supérieur à celui qu'il pouvait se promettre,

& une preuve du zèle de la part d'une Actrice aimée & toujours prête à le satisfaire. (*Journal des Théâtres*, 15 mars 1778)

Il restait peu de chose pour que la pièce [*Le Prisonnier anglais* de Grétry] mourût tranquillement, lorsque les clameurs, les huées, les sifflets prenant un nouvelle force, les acteurs, sans demander l'agrément du public, se sont retirés. Il n'était guère que sept heures et demie. Le parterre a crié qu'on lui donnât une autre pièce [...]. Thomassin est revenu dire qu'on ne pouvait jouer *le Mort supposé* parce qu'il manquait deux acteurs, qu'on allait y suppléer par *la Servante maîtresse*. On a répondu qu'on ne voulait point de cette pièce. Les comédiens se sont obstinés à la donner et les acteurs sont entrés en scène. Ils avaient choisi Mlle Renaud, actrice agréable au public, jeune, intéressante, honnête et dont la voix de sirène aurait bien été propre à calmer le parterre : mais on s'est obstiné à ne pas la laisser chanter, ni parler, afin de ne pas céder aux comédiens. [...] Mlle Renaud, très sensible, en vain a pleuré, s'est trouvée mal. Le public a été inflexible et les acteurs ont dû se retirer, malgré cinquante hommes de garde qu'on avait fait entrer de plus dans le parterre et qui avaient arrêté deux ou trois personnes, donné des bourrades à quelques autres, etc. (Bachaumont, 1777-1789, t. XXXVI, p. 322-326)

Ces rapports de force auquel le public manifestement prend goût expliquent en partie que le public éclairé du XVIIIe siècle n'ait que fort rarement manifesté d'indignation vis-à-vis du statut infamant des acteurs/trices. Il faudra attendre la Révolution pour que ceux-ci recouvrent leurs droits civils et la Restauration pour qu'ils n'encourent plus l'excommunication. Par sa capacité à feindre, par son art même, l'acteur effraie et reste un objet de malaise et de scandale. Les actrices subissent la même méfiance, aggravée par la transgression que représente le corps féminin montré en scène et la fascination qu'il provoque, par la proximité du monde du théâtre et de celui de la prostitution, sans doute aussi par la liberté que la professionnalisation apporte à ces femmes artistes. Tout en adhérant à la fiction qui transforme en personnages leurs corps érotisés, le public n'oublie jamais la personnalité des actrices. Mais cette personnalité, parfois étrangement mêlée ou au contraire opposée aux personnages qu'elles incarnent, fait l'objet elle-même d'une représentation. La vie privée des actrices est rendue publique et leur vie sociale mise en scène selon des codes auxquels il semble difficile d'échapper.

Représentations collectives

La construction de la représentation de la chanteuse au XVIIIe siècle transparait dans des sources diverses qui véhiculent des images contradictoires. Un périodique autorisé et de bon ton comme le *Mercure de France* publie régulièrement de petits poèmes impromptus, composés pendant ou après les spectacles, assez fades et empreints d'un sentiment amoureux de convention mais soulignant bien l'érotisation du corps en scène. Ainsi cette *Epître à Madame Laruette*, tenant le rôle de Clémentine dans le *Magnifique* de Grétry, due à la plume de Nicolas Etienne Framery (*Mercure de France*, mai 1772) :

Que de grâces & que de charmes
Embellissent tes sons flatteurs !
Avec quelles puissantes armes
Tu triomphes de tous les cœurs !
Que de plaisirs tu fais connaître !
Qu'ils ajoutent à ta beauté !
Quelle touchante volupté !
Tu l'exprimes & la fait naître ! [...]
Ton art même a cet avantage,
Il cause cette aimable erreur
Qu'on croit goûter, que l'on partage
Tous les plaisirs de ton vainqueur.

C'est moi qui d'un moment dispose,
Qui te peins mes tendres ardeurs ;
C'est moi qui fait tomber la rose
C'est moi qui fait couler tes pleurs.
Un autre parle, mais j'oublie
Qu'avec lui j'ai mille rivaux... [...]
C'est un bonheur que cette ivresse,
Si tu la voulois partager ;
Mais tu ne me peins la tendresse
Que pour me punir d'y songer.

Dans les comptes rendus des spectacles, les qualités artistiques et physiques des chanteuses sont peu détaillées, sauf lors des débuts et les critiques (comme ici le manque de puissance vocale de Sophie Arnould) savamment voilées :

Le 15 Décembre, l'Académie royale de Musique donna *les Amours des Dieux*. Mlle Arnould y débuta dans le divertissement du premier acte, par un air détaché, qui commence par ces paroles, *Charmant Amour, &c.* Elle réunit tous les suffrages & promet d'autant plus qu'elle n'a que seize ans, & que son talent est déjà très avancé. Elle joint une très jolie figure à une voix charmante. Quoique son extrême timidité ait dérobé une partie de ses beaux sons, ils ont surpris et charmé le public, qui l'a applaudie à plusieurs reprises. Que sera-ce quand elle sera rassurée ? Elle tournera toutes les têtes. (*Le Mercure de France*, janvier 1758, p. 151)

Mais le ton retenu ou moralisateur de la presse autorisée ne donne qu'une idée faible et partielle de la représentation de la chanteuse au XVIIIe siècle. Au même moment, une publication clandestine comme les *Mémoires secrets* propose des comptes rendus de spectacles d'un ton bien différent :

Madame Favart a été long-temps l'héroïne des italiens, apparemment parce qu'elle n'étoit point surpassée par d'autres. En général, elle est médiocre, elle a la voix maigre, manque de noblesse, et substitue la finesse à la naïveté, les grimaces à l'enjouement, enfin l'art à la nature. [...] Mlle Villette [future Mme Laruelle], transfuge de l'opéra, a été mieux accueillie à ce spectacle. Son volume de voix, trop médiocre pour le premier théâtre, a mieux rempli celui des italiens : elle a un air niais, qui s'adapte à certains rôles ; mais elle n'est rien moins qu'actrice, elle n'a ni chaleur ni sentiment. (Bachaumont, 1777-1789, t. I, p. 51-52)

Et surtout se délecte des aventures galantes des chanteuses de premier plan, comme Sophie Arnould, grande interprète de Rameau à l'Opéra :

Mlle Arnoux ne se borne pas à embellir la scène lyrique. Ses affections particulières nous offrent des exemples dignes du bon vieux temps. Elle avoit profité avec empressement d'un voyage de M De Lauraguais à Geneve pour se soustraire à sa tyrannie. En fuyant cet objet, soit-disant le premier de son cœur, elle avoit passé dans les bras d'une malheureuse victime de l'infidélité d'une héroïne du théâtre français. M Bertin crut trouver dans cette belle ce qu'il cherchoit vainement depuis si long-temps. Il n'a rien épargné pour mériter la bienveillance de sa nouvelle maîtresse : tout a été prodigué ; mais l'excès de sa générosité n'a pu triompher d'une passion mal éteinte ; l'amant tyrannique régnoit au fond du cœur, ses écarts ont disparu, on a oublié ses crimes : l'amour a réuni deux amants, qui, plus épris que jamais l'un et l'autre, présentent au public un événement qui fait l'entretien de tout Paris. L'infortuné Bertin, aussi honteux de sa tendresse que piqué du changement de sa perfide, est, dit-on, dans le plus cruel désespoir. (*Ibidem*, t. 1, p. 9-11)

Le ton est moins badin et plus cruel dans les journaux clandestins manuscrits (recopiés à la chaîne dans des officines secrètes et envoyés à des abonnés) où, à côté des nouvelles politiques, les potins concernant la vie des chanteuses représentent une rubrique importante : on raille leur physique, on détaille leurs liaisons réelles ou supposées, on rapporte leurs parties fines.

[Mlle de St Germain quitte le Duc de Boutteville pour le président de Rieux] qui a quitté Mlle Petit son ancienne maîtresse, ayant découvert qu'elle avait vingt-deux greluchons qui partageaient avec lui sa bonne fortune. (Anon., 1739, f° 4)

Dans les chansons qui circulent partout et sont consignées par les amateurs dans des recueils manuscrits, la critique est féroce, le mépris affiché : une véritable violence verbale s'exerce contre celles qui, le temps d'une représentation, ont pu captiver l'esprit et les sens du public masculin. Nombreux sont les couplets qui passent en revue toutes les chanteuses de l'Opéra, comme ceux de Charles Collé en 1765 (Clérambault-Maurepas, 1879-1884, p. 70-71) :

Pour pucelle la jeune Arnould
Vient de se vendre à certain fou ; [Lauraguais]
Mais selon la chronique,
Elle a de la pratique. [...]

Lemierre avec son air décent
A ce qu'on dit les prend au cent ;
Elle aime qu'on la tape,
Mais heureux qui s'en échappe. [...]

Puvigné, Fel suivent Vesta ;
Mais vous savez pourquoi cela ?
On les trouve si laides
Qu'on les prend pour remèdes.

La violence verbale des libelles et chansons atteint des sommets lors de grands scandales comme celui, en 1731, du procès et de la condamnation par contumace à la roue de Dulys, riche Hollandais qui, furieux des infidélités de sa maîtresse Marie Pélissier (alors en charge des premiers rôles à l'Opéra) avait tenté de faire assassiner son amant le musicien François Francœur. Le mépris de la femme se combine alors avec l'antisémitisme (Clérambault-Maurepas, 1879-1984, p. 15) :

Or écoutez petits et grands
Ce qui se passe dans Paris
D'un juif avec une chrétienne,
Qui comme une vilaine chienne,
Couche avec lui impunément
Le tout pour avoir son argent.

Il y a aussi souvent dans ces couplets une complaisance terrible à rabaisser l'aspect physique des chanteuses les plus admirées, comme dans cette satire contre Sophie Arnould, peut-être commanditée, d'ailleurs, par sa rivale Rosalie Levasseur, mais largement diffusée par le public même des deux chanteuses (Goncourt, 1922, p. 102) :

Vieille serinette cassée,
Cadavre infect, doyenne des putains
O toi dont la gueule édentée
Vomit à grand flot les venins
De ta langue pestiférée [...]

De tous ces documents se dégagent des représentations collectives contradictoires. La fille d'opéra est généralement assimilée à une prostituée. Le fait de se montrer en public, sur la scène, la place d'emblée comme un objet sexuel. Le plaisir esthétique qu'elle procure, l'admiration qu'elle peut susciter par ses talents, l'émotion qu'elle fait naître la rendent

dangereuse. Par une sorte de vengeance compensatoire, celles qui incarnent les princesses et les déesses doivent être avilies et méprisées. Leur aspect physique, leur vie privée, détaillés par toute une sous-littérature, articles de presse et poésies éphémères, semble aussi codifiée — dans la louange comme dans le mépris — que les emplois qu'elles occupent au théâtre. Il existe cependant des exceptions à cette représentation de la fille d'opéra. A la Comédie Italienne, les interprètes d'opéras-comiques des années 1760-1770 donnent l'image de femmes honnêtes et d'épouses vertueuses. Marie-Thérèse Laruette, Marie-Jeanne Trial, par exemple, sont décrites dans la presse autorisée comme des héroïnes des opéras-comiques larmoyants qu'elles incarnent alors à la scène et la littérature clandestine vient rarement contredire cette image. Ainsi peut-on lire lors de la retraite de Marie-Thérèse Laruette :

Elle a conservé au Théâtre les principes de la plus grande honnêteté. Née avec une fortune très-médiocre, elle s'est cru obligée de ne rien épargner pour l'éducation de sa sœur cadette : mais elle s'est maintenue dans la constante résolution de ne point lui faire apprendre la musique, de peur qu'elle ne fut tentée de suivre la carrière du Théâtre. (*Journal de Paris*, 17 mars 1777)

ou de celle de Marie-Jeanne Trial :

Cette Actrice devoit à la Nature une physionomie noble, décente & belle, une taille élégante & svelte, & tous les avantages qui rendent une femme recommandable par les attraits & par les grâces : néanmoins à peine tout cela mérite-t-il d'entrer pour quelque chose dans son éloge : tant les talens & les qualités morales sont au-dessus des charmes que la Nature donne ou refuse au hasard, auxquels on accorde des hommages passagers, avec lesquels on s'habitue, & que l'on finit par apprécier à leur juste valeur. La première vertu de Mme Trial fut la modestie : lorsque tout se réunissoit pour attester ses talens, quand les suffrages du Public retentissoient autour d'elle ; quand les Compositeurs s'empressoient à lui confier leurs succès & leur réputation, elle seule doutoit de son mérite ; & ce doute heureux, cette crainte délicate de n'être pas digne de tous les éloges qu'on lui prodiguoit à l'envi, redoubloient son zèle, ses efforts & ses études, & l'ont ainsi conduite à une supériorité que vingt années de Théâtre n'ont pas démentie un seul instant. (*Le Mercure de France*, 29 avril 1786, p. 255-257)

Cette conjonction étonnante entre la personne et le personnage se manifeste à la Comédie Italienne lors des représentations de la *Rosière de Salency*. Selon Grétry, le compositeur de cet opéra-comique moralisateur,

Sans s'y porter en foule, le public a toujours vu avec satisfaction les représentations de la *Rosière* ; il a repoussé les actrices dont les mœurs étaient peu régulières, lorsqu'elles se sont présentées pour remplir le rôle de Cécile ; celles au contraire dont la sagesse embellissait les talens, ont reçu des applaudissemens flatteurs, sur-tout à l'instant du couronnement. (Grétry, 1797, t. 1, p. 258)

Sans généraliser outre mesure, il est possible néanmoins d'opposer l'image libertine de la fille d'opéra et celle, vertueuse, de l'actrice d'opéra-comique, souvent mariée, rappelons-le, au moins au moment où la comédie mêlée d'ariettes prend un nouveau ton, sensible et moralisateur. Femme galante ou épouse vertueuse ? Entre ces deux images opposées que leur impose le regard de leur époque, les chanteuses du XVIIIe siècle, soumises en outre au statut social ambigu des comédiennes, développent des stratégies personnelles diverses.

Quelques stratégies individuelles : sujétion ou libération ?

Comment interpréter aujourd'hui les choix de ces chanteuses, en l'absence de biographies sérieuses pour la plupart d'entre elles (les ouvrages qui leur sont consacrés, à quelques exceptions près, tendent plutôt à reproduire en les accentuant les images contradictoires

livrées par les contemporains) ? Tentons néanmoins de présenter et de réfléchir à quelques situations individuelles.

A l'Opéra, les chanteuses les plus reconnues jouissent de l'indépendance financière (elles reçoivent les mêmes émoluments que les hommes, soulignons-le, et bénéficient d'une pension de retraite) : elles disposent donc d'une certaine marge de manœuvre dans leurs choix. Ainsi Marie-Jeanne Lemièrre (1733-1786) rompt avec le prince de Conti pour épouser le chanteur Henri Larrivée, dont elle décide de se séparer cinq ans plus tard. Marie Fel (1713-1794), la grande interprète de Rameau dans les années 1740 et 50, semble préférer l'union libre : avec le librettiste Louis de Cahusac, puis durant trente ans avec le pastelliste Maurice Quentin de la Tour qui en laisse deux beaux portraits.

La demoiselle Maupin, qui crée les rôles de Campra au début du siècle, aime se costumer en homme (à la ville plus qu'à la scène) et reste célèbre pour ses conquêtes féminines. Celles-ci ne l'empêchent pas de se faire entretenir par de hauts personnages, comme l'électeur de Bavière. Sophie Arnould (1740-1802) cumule également les aventures, lucratives ou non. Sa relation orageuse et à éclipses avec le duc de Lauraguais dont elle a trois enfants et avec lequel elle entretient une belle correspondance à la fin de sa vie a défrayé la chronique, tout comme sa passion pour l'actrice de la Comédie Française Fanny Raucourt. Pour l'une comme pour l'autre, les liaisons sont multiples, mais semblent résulter d'un libre choix, au moins à l'âge adulte. Il y a même une forme de défi dans leur attitude, notamment chez Sophie Arnould, qui représente le type même de la libertine et assume avec panache sa vie galante. Pour d'autres chanteuses moins connues, moins rémunérées, soumises à des proxénètes, vendues par leurs parents à de riches amateurs, surveillées de près par la police, la contrainte a certainement été plus violente. Quoi qu'il en soit, ces « filles d'opéra » intériorisent l'image que la société leur renvoie, celle de la femme exhibée, hyper-sexuée, objet sexuel. Cette image peut aussi bien sceller leur servitude que servir leur libération.

De même, le mariage des chanteuses est lourd d'ambiguïtés. Tout d'abord, il ne préserve pas des violences : Marie-Justine Duronceray, à peine mariée avec le dramaturge Charles-Simon Favart, doit se réfugier temporairement dans un couvent pour échapper aux persécutions du maréchal de Saxe (Pougin, 1912). Si le mariage vient régulariser une liaison avec un riche personnage, comme celui de la demoiselle Rotisset de Romainville avec le fermier général de Maison-Rouge, l'artiste doit quitter la scène. A la Comédie Italienne où abondent les couples de chanteurs, plus égalitaires, l'idéal bourgeois de la femme honnête influe subtilement sur le jeu des actrices — Marmontel se plaint de ce que Marie-Thérèse Laruette soit trop décente en scène (Marmontel, 1999, p.312-313) — et sur leur idéal de vie : cette même chanteuse ne souhaitait pas, on l'a vu, que sa jeune sœur dont elle avait la charge monte à son tour sur les planches. Pour trouver la considération sociale, faut-il refuser la fonction même de l'artiste ? Respectable, la chanteuse risque de devenir invisible, de ne plus se produire que dans la sphère privée de sa famille, ou semi-privée de son salon.

Pour conclure provisoirement, il faut rappeler encore une fois que les images contradictoires des chanteuses dans la France du XVIIIe siècle éclipsent largement, dans les discours sur les spectacles qui nous sont parvenus, leur activité artistique intense, très exigeante à l'époque : ces femmes devaient fournir un énorme travail, cumulant les représentations nombreuses et régulières (plusieurs soirées par semaine, avec une seule courte pause durant la clôture annuelle des théâtre lors de la semaine sainte), les répétitions multipliées du fait des nombreuses créations, les concerts publics ou privés. Ces images qui masquent l'artiste au travail sont cependant très représentatives de leur place dans la société et exercent une influence directe sur leur mode de vie. La musicienne professionnelle, celle qui se montre en scène et qui transgresse la loi de réclusion des femmes dans la sphère privée, fascine et effraie en même temps. Pour juguler cette liberté dangereuse, il faut l'enfermer dans le stéréotype de

la femme vénale. Ce stéréotype si fort n'est pour la plupart qu'un destin inévitable, pour quelques autres l'image à laquelle il faut à tout prix échapper, pour les plus favorisées enfin, qui peuvent l'instrumentaliser afin d'exercer leurs propres choix dans leur vie professionnelle et affective, une forme de libération.

BIBLIOGRAPHIE

- ANON., *Lettres à M. Raudot, intendant de la Marine, à Versailles*, ms., [1739], BHVP, ms 619.
- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, Londres, Adamson, 1777-1789.
- BENABOU, Erica-Marie, *La prostitution et la police des mœurs au XVIIIe siècle*, Paris, Perrin, 1987.
- BLANC, Olivier, *Les libertines, plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997.
- CAMPARDON, Emile, *L'Académie royale de Musique au XVIIIe siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, fac-sim., Genève, Slatkine, 1970.
- CAMPARDON, Emile, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, Paris, 1880, fac-sim., Genève, Minkoff, 1970.
- CLERAMBAULT, MAUREPAS, *Chansonnier historique du XVIIIe siècle*, Paris, Quantin, 1879-1884.
- DARMON, Pierre, *Mythologie de la femme dans l'ancienne France : XVIe-XVIIIe*, Paris, Seuil, 1983.
- DAVIS, Natalie Zemon, FARGE, Arlette, « Dissidences : 2. Chemins de traverse et rébellions », DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.), *Histoires des femmes*, vol. 3, *XVIe-XVIIIe s.*, sous la dir. de N. Zemon Davis et A. Farge, p. 346-353.
- EVAIN, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Paris, Charpentier, 1885, Paris, Flammarion, 1922.
- GRETRY, André-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la Musique*, Paris, Imprimerie de la République, 1797.
- GRIMM, DIDEROT, RAYNAL, MEISTER, *Correspondance littéraire, philosophique et critique (1753-1790)*, Paris, Garnier, 1877-1882.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1938.
- LA BORDE, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780.
- LEGRAND, Raphaëlle, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », VENDRIX, Philippe (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 179-212.
- LEGRAND, Raphaëlle, « «Voici le réveil de nos âmes» : le rituel des compliments à la Comédie Italienne », *Cahiers du CIREM, Musique et rites*, n°44-45-46, 1999, p. 123-131.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Les débuts de Sophie Arnould à l'Opéra (1757-1760) : images de l'« actrice chantante » et de son répertoire », actes du colloque «La voix des XVIIe et XVIIIe siècles et ses images», Rennes, février 2002, à paraître.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Personnes et personnages à l'Opéra-Comique de 1762 à 1786 : Marie-Thérèse Laruette et Marie-Jeanne Trial », actes du colloque «L'Opéra-comique à l'époque de Boieldieu», Rouen, mars 2001, à paraître.
- MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1999.

NICHOLSON, Eric A., « Le théâtre : images d'elles », DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.), *Histoires des femmes*, vol. 3, *XVIe-XVIIIe s.*, sous la dir. de N. Zemon Davis et A. Farge, p. 305-325.

POUGIN, Arthur, *Madame Favart, étude théâtrale, 1727-1772*, Paris, Fischbacher, 1912.

POUGIN, Arthur, *Un ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle, Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, Fischbacher, 1905.

ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1988.