

Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

Débuts and Debutantes at the Opéra de Paris during the July Monarchy (1830-1848)

Kimberly White

Volume 12, numéro 1-2, juin 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054196ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054196ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

White, K. (2011). Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848). *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 9–18. <https://doi.org/10.7202/1054196ar>

Résumé de l'article

Cette étude présente le système des « débuts » à l'Opéra de Paris pendant la monarchie de Juillet, des premières auditions aux premières représentations, et s'intéresse en particulier aux expériences des débutantes. En France, au XIX^e siècle, les courants de pensée sexistes influençaient le jugement du public et des critiques; en effet, les artistes étaient jugés différemment selon leur sexe. Les nouvelles chanteuses subissaient des pressions pour se conformer à l'image idéale de la débutante transmise par les anecdotes, les romans et même la critique musicale. L'objectif de cet article est d'étudier les efforts ainsi que les ambitions des chanteuses qui se sont essayées à des carrières professionnelles à l'Opéra, bravant ainsi les difficultés de l'époque. La première partie décrit les débuts; la deuxième partie s'intéresse à la perception des débutantes proposée par la presse; et enfin, la troisième partie se concentre sur les débuts de deux jeunes artistes, Cornélie Falcon et Noémie de Roissy.

C'est une terrible chose pour une femme, à peine âgée de vingt-deux ans, qu'un début devant une pareille assemblée [le public parisien]. Les actrices consommées, et depuis longues années, éprouvent encore à leur entrée en scène une certaine émotion. Qu'est-ce donc qu'on doit ressentir lorsqu'on arrive devant un monde inconnu, qu'on a peu d'expérience encore, et qu'il s'agit de chanter, pendant que le cœur palpite d'effroi! Il faut être à la fois au drame extérieur dans lequel on joue un rôle et au drame intérieur qui se passe en soi. (Lucas 1841-48)

Introduction

Selon le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, un « début » théâtral était le « premier essai d'un acteur engagé par l'administration d'un théâtre, et jouant devant le public pour être agréé ou rejeté par lui » (Larousse 1866-1877, 202). Deux éléments en particulier distinguaient un début au théâtre: il se déroulait toujours en public et le succès du « débutant » dépendait de son accueil. En France, au XIX^e siècle, les courants de pensée sexistes ont influencé le jugement du public et des critiques; les artistes étaient en effet jugés différemment selon leur sexe. Katharine Ellis et Annegret Fauser ont écrit des articles sur la critique sexualisée que subissaient les musiciennes et compositrices pendant les XIX^e et XX^e siècles (Ellis 1997; Fauser 1998, 2006). Elles ont étudié en particulier comment les femmes devaient s'adapter aux idéologies sexistes pour avoir du succès. De la même manière, même si tous les chanteurs, hommes comme femmes, étaient tenus d'avoir un physique agréable, les nouvelles chanteuses de l'Opéra de Paris subissaient des pressions plus importantes. Elles devaient se conformer à l'image idéale de la débutante transmise par les anecdotes, les romans et même la critique musicale: il fallait paraître jeune, belle et modeste.

Cet article présente le système des débuts à l'Opéra de Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848), des premières auditions aux premières représentations, et s'intéresse en particulier à la critique sexiste subie par les débutantes. Cette étude est divisée en trois parties. La première partie décrit les débuts à l'Opéra de Paris et évoque l'expérience de

Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

Kimberly White (Université McGill)

plusieurs chanteuses, des plus connues aux moins connues; la deuxième partie compare la perception des débutantes proposée par les anecdotes et les critiques musicales; et la troisième se concentre sur les débuts de deux jeunes artistes, Cornélie Falcon et Noémie de Roissy.

1. Les débuts au théâtre au XIX^e siècle

Pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, l'Académie royale de musique était subventionnée par le gouvernement français. Cependant, l'administration du théâtre, dépendante du soutien financier du public, ne pouvait pas se désintéresser complètement du goût de celui-ci. Ainsi, les directeurs avaient mis en place un système de débuts dans lequel les artistes, avant d'être engagés, devaient d'abord « débiter » devant le public. Les débuts étaient obligatoires pour tout artiste qui paraissait pour la première fois sur une nouvelle scène où il était inconnu. De plus, « l'engagement de l'artiste n'était réputé définitif que lorsque celui-ci avait fait ses débuts et qu'il avait été expressément ou tacitement agréé par le public » (Constant 1882, 98).

Au XIX^e siècle, l'Opéra de Paris introduisit le système des « trois débuts », alors en vigueur à la Comédie-Française et en province¹. En donnant trois rôles différents, tirés des plus importants du répertoire, les mérites divers de l'artiste pouvaient être mieux considérés et jugés. Ce système était établi en accord avec le décret de Moscou de 1812²: ce règlement précisait la saison des débuts (de la mi-avril à la fin octobre), le choix du répertoire, les répétitions et les amendes à l'encontre des artistes refusant de jouer (ministère de l'Instruction

¹ Voir Muller 1974-1976 pour plus d'information sur l'usage des trois débuts en France et en Belgique au XIX^e siècle. Au XVIII^e siècle, le système de débuts à l'Opéra était moins rigoureux, mais toujours nécessaire pour les engagements d'artistes. Selon le *Règlement au sujet de l'Opéra* de 1714, les artistes ne pouvaient être reçus à l'Opéra qu'après avoir fait preuve de leur habileté et avoir mérité les suffrages du public (Durey de Noinville 1752, 132).

² Le décret de Moscou, rédigé par Napoléon en 1812, est un document qui avait pour but la réorganisation de la Comédie-Française. Ce document a suivi une série de décrets arrêtés par Napoléon en 1806 et en 1807 sur les théâtres parisiens. Ce dernier a réduit à huit le nombre des théâtres parisiens et il désigna le répertoire pour chaque théâtre. Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique* (1989).

publique 1888, 70-71)³. Bien que ce décret ait été spécifiquement établi pour le Théâtre-Français, les autres théâtres utilisèrent aussi ce système en l'adaptant à leurs besoins et à leurs habitudes.

LES DÉBUTS EN PROVINCE ET À PARIS

Les débuts au théâtre en province avaient un caractère différent des débuts parisiens. En province, les artistes étaient engagés pour une seule saison. Ainsi, chaque saison théâtrale commençait-elle d'abord avec les débuts : seuls les artistes qui avaient reçu l'approbation du public après le troisième début étaient engagés pour l'année (Muller 1972-1974 ; Clay 2005). Selon Adolphe Adam, compositeur et critique, la saison des débuts était très attendue par les abonnés provinciaux et, avant même d'y avoir assisté, ils discutaient des mérites de chaque débutant, principalement à propos de leur physique, de leurs habitudes et de leur conversation (Adam 1835). Ils discutaient de tout sauf de leur mérite artistique pour finalement décider lesquels d'entre eux gagneraient leur soutien. Le jour des premiers essais, le public, souvent divisé en deux camps, exprimait son approbation ou sa désapprobation à haute voix. Si un débutant ne leur semblait pas être à la hauteur, la salle s'accordait pour le « chuter » (Larousse 1866-1877, 202).

À Paris, les débuts se passaient avec plus de calme : « la salle est ordinairement remplie d'amis, les entrepreneurs de succès sont à leurs places, et c'est la presse qui, le lendemain, se charge d'apprécier le talent des débutants ou d'en signaler les défauts et les faiblesses » (Constant 1882, 96). En réalité, le public parisien ne cessait de juger les artistes, mais son verdict était rendu plus discrètement. Si les débutants lui déplaisaient, il restait froid et allait vers d'autres scènes plus à son goût ; si les débutants avaient du succès, le tout-Paris participait à l'événement.

LES « ORDRES DE DÉBUT » ET LES AUDITIONS

Les débutants à l'Opéra de Paris venaient normalement du Conservatoire de Paris ou des théâtres provinciaux. L'Opéra de Paris pouvait les appeler à débiter immédiatement si le besoin s'en faisait sentir ; néanmoins, les pensionnaires du Conservatoire étaient obligés de débiter dans un théâtre royal et, par un arrêté de 1828, de souscrire à un engagement de trois ans, après lequel seulement ils pouvaient chanter dans un autre théâtre (Pierre 1900)⁴.

Le décret de Moscou, en 1812, permettait aux théâtres royaux d'ordonner les débuts des étudiants du Conservatoire, des artistes des théâtres secondaires de Paris et des théâtres de province. L'analyse de l'ordre concernant les débuts illustre bien le pouvoir détenu par les théâtres royaux et la volonté du gouvernement de concentrer le talent dans les théâtres parisiens. Les directeurs provinciaux et les artistes étaient tenus d'obéir aux ordres, mais certains artistes, en respectant le règlement, rencontraient des difficultés⁵.

Les chanteuses n'ayant pas reçu d'ordre de début devaient chercher par elles-mêmes un engagement. D'abord, il leur fallait se procurer une audition, difficile à obtenir sans recommandation ou influence d'un protecteur. Louis Gentil, contrôleur du matériel de 1831 à 1848 à l'Opéra et auteur du *Manuscrit d'une habilleuse* (1836-48), a décrit la procédure que chaque débutante devait suivre (Gentil 1837). La cantatrice se présentait au théâtre pour demander une audition et l'administration examinait d'abord ses « titres à l'admission » : par exemple, un prix remporté au Conservatoire, des succès obtenus dans les théâtres provinciaux, les recommandations des journaux ou ceux de protecteurs puissants. Rosine Stoltz, qui a étudié l'art du chant à l'Institution royale de musique classique et religieuse dirigée par Alexandre-Étienne Choron, a chanté pendant plusieurs années dans les théâtres de province et à l'étranger. Avec les recommandations de François-Joseph Fétis, musicologue et critique, et d'Adolphe Nourrit, ténor de l'Opéra de Paris, M^{me} Stoltz a obtenu une audition et a débuté en 1837 (Lucas 1841-1848 ; Fétis 1866-1868, 145-7). L'audition n'était pas un concours facile. M. Gentil raconte qu'en vingt mois, dix ténors et trente femmes passèrent l'audition, mais seulement un ténor et quatre femmes (M^{me} Stoltz incluse) ont été retenus comme débutants (Gentil 1837).

LES ENGAGEMENTS DES DÉBUTANTES

En province, les débuts avaient lieu après Pâques, période correspondant au renouvellement de la saison théâtrale. À l'Opéra de Paris, par contre, on jouait trois fois par semaine pendant toute l'année ; il n'y avait donc pas de saison de débuts particulière. Des artistes de passage s'essayaient rarement sur la première scène de Paris ; les chanteurs étaient normalement engagés avant leur premier début⁶. Les débutants avaient la possibilité de préparer leurs rôles avec les maîtres de chant et

³ En ce qui a trait aux débuts au théâtre, voir la section 3 du décret, articles 61 à 67.

⁴ Voir CDXXXV, « Création de classes des études de l'Opéra », 27 octobre 1818, et CDXXXVI, « Arrêté concernant l'engagement à souscrire par les pensionnaires et l'élévation du taux des appointements à payer par les théâtres royaux », 11 septembre 1828.

⁵ M^{lle} Félicité More (M^{me} Pradher) était engagée comme première chanteuse au théâtre de Rouen et recevait 5 500 francs en appointements. Elle a reçu un ordre de début à l'Opéra-Comique et a été engagée comme double avec des appointements de 3 000 francs. Malgré l'avantage d'être associée à un théâtre plus réputé, cela représentait un emploi et un salaire beaucoup moins importants que son précédent engagement à Rouen. Quand elle obtint une promotion en tant que sociétaire à l'Opéra-Comique (en gagnant ainsi un salaire plus élevé), le directeur du théâtre à Rouen, M. Corréad, a porté plainte contre la cantatrice en demandant 5 500 francs d'indemnité pour la résiliation de son contrat (F-Pn N.A.F. 3044).

⁶ Par exemple, M^{lle} Marie Flécheux, une étudiante du Conservatoire, a été engagée par Louis Véron en octobre 1834 à la condition qu'elle débute à l'époque choisie par ses soins (F-Pan, AJ¹³ 194, dossier de M^{lle} Flécheux). Elle a remporté le premier prix de chant en août, et en novembre 1835, débuté dans le rôle d'Alice de *Robert le diable* de Meyerbeer ; ses appointements de 1 200 francs ont alors été portés à 3 000 francs.

de bénéficier d'un salaire. Ainsi, avant son premier début avec le rôle de Catarina de *La Reine de Chypre* d'Halévy, en 1857, M^{lle} de la Pommeraye suivit quatre leçons avec l'accompagnateur Aimé Van den Heuvel, quatre répétitions avec les maîtres de chant Fromental Halévy et François Vauthrot, et une répétition générale (F-Po, OP-RE 40).

Bien qu'il fût dans l'intérêt de l'administration d'engager des artistes de talent plusieurs mois avant le début pour qu'ils ne soient pas engagés par un autre théâtre, la politique de l'Opéra de Paris, après la révolution de Juillet, était à l'économie. Ainsi, pendant les années 1840, les engagements des artistes – même s'ils étaient signés à l'avance – commençaient normalement le jour du premier début et le règlement protégeait en priorité les intérêts du directeur. Sous la direction de Léon Pillet, de 1840 à 1847, les contrats stipulaient que le directeur pouvait résilier l'engagement après la première année, sans réciprocité possible⁷. Sous la direction de Nestor Roqueplan, de 1849 à 1854, tous les engagements pouvaient être résiliés par la direction en cas d'insuccès après le troisième début.

LES DÉBUTS: RÉPERTOIRE ET RIVALITÉS

Les débutantes choisissaient trois rôles du répertoire, normalement en collaboration avec le directeur, tandis que les élèves du Conservatoire étaient obligées de débiter par les rôles choisis par leurs professeurs (Pierre 1900)⁸. Le choix dépendait de l'emploi et de la classification de voix à remplir. À l'Opéra de Paris, il y avait trois emplois: les « premiers sujets », les « remplacements » et les « doubles ». Les premiers sujets tenaient les rôles les plus importants du répertoire; les remplacements suppléaient les premiers sujets et remplissaient les rôles secondaires; les doubles suppléaient les remplacements et remplissaient les plus petits rôles (Pougin 1885, 304). Les débutants choisissaient alors les rôles qui convenaient le mieux à leur voix et à leur emploi, des rôles généralement tirés des opéras les plus joués à l'époque: *Robert le diable* et *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* d'Halévy, *Guillaume Tell* de Rossini et *La Favorite* de Donizetti.

Le directeur devait tenir au complet le nombre d'artistes spécifié dans son cahier des charges. Henri Duponchel, directeur de 1835 à 1840, était notamment tenu de maintenir un ensemble de cinq à six femmes: deux premiers dessus du premier ordre, deux autres pour remplacements et doubles, et deux can-

trices à voix de contralto ou de mezzo-soprano (F-Pan AJ¹³ 180). Ainsi, les débuts avaient lieu au théâtre, généralement pour remplacer un artiste qui quittait. Les chanteuses débutaient souvent dans les rôles créés par les artistes qu'elles désiraient remplacer; cependant, celles qui n'étaient pas de même niveau souffraient de la comparaison. Avec le départ soudain de M^{lle} Cornélie Falcon après la perte de sa voix, en 1838, il n'y avait personne à l'Opéra de Paris qui pût la remplacer – ses talents dramatiques et sa voix unique n'avaient pas d'égal. Les directeurs du théâtre firent débiter plusieurs chanteuses, toujours en espérant trouver une remplaçante de qualité. M^{lle} Nathan, une chanteuse de Marseille et étudiante de Gilbert-Louis Duprez, ténor réputé à l'Opéra de Paris, a débuté en 1839 dans les rôles de Rachel de *La Juive*, de Valentine des *Huguenots* et de Mathilde de *Guillaume Tell*. Les journaux l'ont annoncée comme « la prochaine Falcon ». Toutefois, les critiques étaient assez déçus de son premier début: avec les beaux souvenirs de l'interprétation de Falcon encore présents, M^{lle} Nathan n'avait ni l'expérience ni la même puissance de voix pour faire passer son interprétation (voir Escudier 1839a). Elle a quitté le théâtre pour perfectionner sa méthode et son jeu dans les théâtres provinciaux, et est retournée à l'Opéra en 1841 comme remplaçante de M^{me} Rosine Stoltz.

Les rivalités ont parfois éclaté pendant les débuts. M^{lle} Catinka Heinefetter, une Allemande, fut engagée en avril 1840 afin d'étudier la langue française et de perfectionner sa prononciation, avant d'aborder la scène en janvier 1841 pour ses débuts. Après un accueil froid à sa première apparition dans le rôle de Rachel, elle reçut de forts encouragements à la seconde. Pendant cette période, les rumeurs abondaient sur la relation entre la première chanteuse, Rosine Stoltz, et le directeur, Léon Pillet. Les critiques supposaient que M^{me} Stoltz était jalouse et ne voulait pas partager la scène avec une autre chanteuse de talent; ainsi, plusieurs artistes qui ont débuté avec succès virent-elles leur contrat résilié ou non renouvelé. M. Escudier, de l'hebdomadaire *La France musicale*, a suggéré que l'accueil glacial était causé par les rivalités: la claque avait pour instruction de M. Pillet de ne pas donner son appui (Escudier 1841a). En outre, les appointements de M^{lle} Heinefetter étaient réduits par le directeur. Son premier contrat de trois ans, signé le 30 avril 1840 par les directeurs Henri Duponchel et Léon Pillet, lui accordait un salaire de 20 000 francs pour

⁷ Le contrat de M^{lle} Julian stipulait en plus que Léon Pillet pouvait résilier l'engagement après le troisième début en cas d'insuccès (F-Pan, AJ¹³ 194, dossier M^{lle} Julian). Il est dit que Léon Pillet a essayé d'appliquer cette clause. M^{lle} Julian demanda alors par écrit une audience avec le directeur, en précisant qu'elle avait réussi ses débuts et en notant les réactions positives de la presse et du public. Elle s'étonne dans cette demande qu'il soit le seul juge de son succès (lettre à Léon Pillet, 12 novembre 1845, F-Pan, AJ¹³ 194).

⁸ Voir CCCLXXXIII, « Règlement de l'École royale de chant et de déclamation, 5 juin 1822 », Titre VII: « Inspection des études, examen des classes, jury semestriel, débuts des élèves ».

la première année. Ensuite, un second contrat, cette fois-ci de deux ans, négocié par M. Pillet le 5 février 1841 après ses premiers débuts, réduisit ses appointements à 16000 francs (F-Pan AJ¹³ 194, dossier de M^{lle} Heinefetter). Le critique Escudier soupçonna que cette réduction de salaire était une stratégie visant à pousser M^{lle} Heinefetter hors du théâtre.

Les débuts de cette cantatrice causèrent également des rivalités avec une autre chanteuse : M^{lle} Eliza Julian, soprano dramatique. Celle-ci, qui débuta également dans les rôles d'Alice dans *Robert le diable* et de Rachel dans *La Juive* en mai 1840, et qui fut engagée sur le poste de Falcon, laissa le rôle de Rachel à M^{lle} Heinefetter pour ses débuts. Les trois débuts dans le rôle de Rachel enfin terminés, Catinka était toujours à l'affiche, probablement grâce aux acclamations de la critique. Selon M. Escudier, « depuis la retraite prématurée de M^{lle} Falcon, personne n'avait rendu le magnifique rôle de Rachel, dans *La Juive*, avec plus de distinction, de sentiment, de vérité dramatique » (Escudier 1841a). Afin de protéger sa position nouvelle et précaire, M^{lle} Julian écrivit une lettre à la direction en déclarant qu'aux termes du règlement, le rôle de Rachel devait lui revenir (F-Pan AJ¹³ 194, dossier M^{lle} Julian)⁹.

2. La débutante dans les anecdotes

Un début en public pouvait montrer des faiblesses qui passaient souvent inaperçues au cours d'une audition, mais, en réalité, nombreux étaient les artistes qui n'avaient pas connu de succès. S'ils n'étaient pas engagés à l'Opéra de Paris, ils partaient traditionnellement vers les théâtres provinciaux afin de perfectionner leur méthode¹⁰. Le succès des débutantes dépendait alors de plusieurs éléments : la chanteuse devait avoir du talent, une belle voix, une méthode sûre et une assez bonne présence sur scène. Cependant, il y avait d'autres qualités nécessaires. Au XIX^e siècle en France et surtout à l'Opéra de Paris, le public voulait assister à des spectacles où l'on pouvait voir des chanteuses jeunes, jolies et modestes. Dès leur entrée même au Conservatoire de Paris, les chanteuses devaient se conformer aux attentes du public et des directeurs de l'institution. Une lettre de Cherubini, directeur du Conservatoire de 1822 à 1842, décrit les qualités nécessaires pour être accepté par cette institution : il fallait posséder « une taille avantageuse, une figure agréable, et avec cela une belle voix forte et étendue ; qu'ils n'aient pas atteint l'âge de 20 ans, à

moins d'être bien avancés dans la musique ; et qu'ils aient enfin de l'intelligence, de l'oreille et de l'accent musical » (Devriès-Lesure 1996). Certes, les mêmes critères s'appliquaient aussi aux hommes – Cherubini, lorsqu'il rédigea cette dernière lettre, pensait à la fois aux femmes et aux ténors –, mais les chanteurs étant moins nombreux que les chanteuses, le processus de sélection pour les hommes était donc moins rigoureux et la concurrence entre les femmes plus importante.

Les qualités exigées pour assurer le succès des chanteuses étaient suggérées subrepticement dans les dictionnaires théâtraux, dans les commérages et les échos publiés dans la presse et dans les romans épistolaires. Le *Dictionnaire des coulisses* de 1832 nous en fournit un exemple. Un « début » y est défini ainsi : « But vers lequel tendent les efforts de tous ceux qui se destinent au théâtre. Les femmes ont beaucoup plus de chances que les hommes. D'abord, elles n'ont pas besoin de faire preuve de talent ; elles doivent seulement avoir une jolie figure et des *complaisances* » (*Dictionnaire des coulisses* 1832, 36). La différence entre les hommes et les femmes est assez évidente. Les hommes avaient besoin de talent, mais pour les femmes, le talent était seulement l'une des qualités nécessaires et non la plus importante¹¹.

Selon ces derniers documents, les protecteurs étaient considérés comme indispensables pour assurer les carrières des actrices et des chanteuses. Un protecteur pouvait aider la débutante à avoir une audition et un début, à créer de bonnes relations entre l'artiste et l'administration, de même qu'à influencer l'opinion publique et la critique afin d'assurer son succès. Jennifer Anne Dawson a remarqué que les protecteurs jouaient un rôle assez important dans les carrières des danseuses à l'Opéra de Paris ; cependant, cette protection permettait également au protecteur d'en tirer profit. Dans une situation idéale, « la danseuse profite de l'assistance monétaire et du soutien nécessaire pour lancer une carrière, alors que le protecteur gagne l'estime sociale du fait qu'il a le pouvoir d'avoir une danseuse de l'Opéra comme maîtresse » (Dawson 2006, 184)¹². Néanmoins, cet échange n'était jamais reconnu dans les anecdotes et les critiques ; en plus, le fait de gérer une carrière seule, sans protection, était considéré comme presque impossible.

Le roman épistolaire d'Édouard Monnaie, *Portefeuille de deux cantatrices*, confirme

⁹ Voir la lettre à M. Pillet, lundi 8 février 1841.

¹⁰ Par exemple, une chanteuse de province, M^{lle} Carlès, a débuté « à l'improvisiste » (sans répétition) dans le rôle d'Urbain dans *Les Huguenots*, apparemment sans succès. Elle est repartie le lendemain pour un petit théâtre à Gand, où, selon *La France musicale*, « l'appelle un engagement digne sans doute de son inexpérience » (« Nouvelles » 1841a).

¹¹ Le mot « début » apparaît plusieurs fois dans le *Dictionnaire des coulisses* : suivre le mot à travers le document est un exercice révélateur. Considérons la définition de « Régie » : « Lieu où sont établis les bureaux du régisseur, et où se décident le plus souvent les débuts des jolies actrices. Un sofa est le meuble obligé d'une régie » (*Dictionnaire des coulisses* 1832, 69). Selon l'auteur, les débutantes devaient même accepter les rapports sexuels pour assurer leur carrière.

¹² « The *danseuse* gained the financial assistance and advocacy required to launch a successful career; the protector garnered the social esteem of one powerful enough to keep an Opera *danseuse* as his mistress ».

cette perception. Dans le roman, une jeune chanteuse décrit l'expérience de ses propres débuts au théâtre de Bordeaux à sa marraine, une première chanteuse à l'Opéra de Paris. Avant son premier début, le directeur du théâtre présente la jolie Esther aux abonnés. Un abonné, se déclarant protecteur d'autres premières chanteuses, lui fait des propositions. Dégoûtée, Esther le rejette : il lui promet alors que son début sera un échec. En espérant sauver sa carrière, Esther raconte l'histoire au directeur, qui lui propose un changement de stratégie. La jeune chanteuse suit les directives, et encourage l'abonné à ne pas perdre espoir : ainsi, son début est-il un succès.

LA DÉBUTANTE ET SES CRITIQUES

Cette petite incursion dans les anecdotes évoque le contexte permettant de mieux comprendre la façon dont les débutantes étaient perçues par les journalistes critiques de l'époque. Bien que les critiques musicaux, plus professionnels et respectueux envers les artistes, évitaient généralement les commérages, elles étaient néanmoins influencées par les propos véhiculés dans les anecdotes. La débutante était tout aussi dépendante de ses protecteurs que des administrateurs du théâtre, de même que de ses professeurs de chant, et finalement, des critiques musicaux, qui avaient l'occasion de la juger, d'influencer l'opinion publique et de décider de son succès. De plus, les critiques avaient tendance à établir une dynamique inégale entre le journaliste et la débutante ; l'inexpérience de la débutante contrastait avec l'expérience du journaliste et la rendait plus vulnérable à son jugement.

Les articles critiques commençaient habituellement par une description physique des chanteuses, puis les journalistes discutaient de leur manque d'expérience et de leurs maladresses, et faisaient des suggestions pour qu'elles puissent améliorer leur performance. Dans son article critique des premiers débuts de Catinka Heinefetter dans le rôle de Rachel, Théophile Gautier écrivit d'abord un propos détaillé sur son physique, suivi de quelques commentaires sur sa voix (Gautier 1858, 90-91). Il trouva beaucoup de charme dans sa tenue naïve et un peu gênée, ce qui lui rappelait le début de Pauline Viardot au Théâtre-Italien, où elle aussi avait montré une « adorable gaucherie » (Gautier 1858, 92). Cette insistance sur l'inexpérience, et surtout l'émotion qu'elle éprouva pendant les premières représentations, était assez répandue dans les articles critiques. De la même façon, ils citaient les défauts et

donnaient souvent des suggestions pour les corriger. Marie Escudier applaudit M^{lle} Nathan quand elle suivit ses conseils : « C'est une justice à rendre à M^{lle} Nathan, que jamais tragédienne et cantatrice n'a travaillé plus sérieusement à corriger, dès son début, les premiers défauts que la critique loyale lui a signalés » (Escudier 1839b).

Un article critique rédigé par M. Escudier sur les débuts du M. Marié, ténor, et M^{me} Roulle, soprano, dans *La Juive* d'Halévy, nous donne une occasion de comparer les différences de traitements subis entre les chanteurs et les chanteuses dans la presse musicale (Escudier 1840b). Même si le critique évite tout commentaire sur le physique de M. Marié, il décrit en détail celui de M^{me} Roulle, allant même jusqu'à critiquer sa coiffure. M. Escudier identifie ensuite les défauts vocaux de chacun et suggère des conseils pour améliorer leur technique de chant. Cependant, étant sans doute un peu gêné d'avoir prodigué de tels conseils à M. Marié, il s'en excuse dans son article et prétexte que s'il s'est permis de telles critiques à son égard, c'est que ce chanteur était appelé selon lui à tenir un rang très élevé parmi les autres chanteurs. Une pareille explication n'est bien évidemment pas proposée à M^{me} Roulle.

Le talent, l'ambition et la verve étaient essentiels afin de diriger une carrière professionnelle. Les cantatrices devaient solliciter des auditions, négocier des engagements, organiser des tournées en province et traiter avec les directeurs et les critiques musicaux. Néanmoins, leurs contemporains avaient tendance à minimiser l'importance de ce rôle directif pour les débutantes. Par exemple, Escudier encouragea M. Marié à prendre la direction de sa carrière en main : « Qu'il marche droit vers le but qu'il veut atteindre, écoutant les conseils désintéressés, se défiant des éloges exagérés, foulant aux pieds les rivalités et les jalousies de métier » (Escudier 1840b). Par contre, les critiques accordaient un rôle plus passif aux femmes et attribuaient souvent le succès des débutantes aux professeurs de chant et aux administrateurs. La voix et le talent de M^{lle} Nathan étaient attribués à Duprez : « Ce chant tragique, ce lyrisme échevelé allait renaître dans la voix et le jeu d'une personne toute timide, toute belle, bronzée d'organe et de visage ; et cette voix, cette âme, un grand professeur, Duprez, s'en était emparée pour la féconder de sa puissante inspiration ! » (Frémy 1840, 21).

3. Les débutantes à l'Opéra de Paris : deux études

Au début du XIX^e siècle, n'accordant presque jamais d'entrevues, les chanteuses n'avaient pas la chance de parler de leurs expériences dans la presse : elles étaient normalement décrites par les hommes, ce qui, par conséquent, servait à renforcer les stéréotypes. En examinant d'autres documents, par exemple leur correspondance, il est possible d'exposer les initiatives prises par les débutantes. La première, Cornélie Falcon (1814-1897), fut soutenue par ses professeurs du Conservatoire et par l'administration de l'Opéra, et le tout-Paris assista à son triomphe en juillet 1832. Les témoignages mettaient en valeur les protections qu'elle avait reçues, alors que son propre rôle était minimisé. La deuxième, Noémie de Roissy, chanteuse peu connue n'ayant pas suivi sa formation au Conservatoire, avait moins de protection. Cependant, en analysant sa correspondance avec l'administration, on voit comment elle organisa et négocia elle-même ses débuts et son engagement à l'Opéra, en 1841.

Figure 1 : Portrait de Cornélie Falcon dans le rôle-titre de *La Juive* de F. Halévy. H. Robinson d'après Charpentier. Publié par Soulié à Paris, 1840. Eau-forte, gravure sur acier, 22 x 17 cm.¹³



CORNÉLIE FALCON (1814-1897)

Les débuts de Cornélie Falcon différèrent de ceux de ses collègues, car ils furent organisés

et préparés avec soin par le directeur de l'Opéra, Louis Véron (1798-1867). Selon Charles Bouvet, archiviste et musicologue, M. Véron entendit M^{lle} Falcon chanter pour la première fois pendant les concours du Conservatoire, où elle obtint le premier prix de chant et déclamation lyrique, en août 1831. Ses débuts eurent lieu le 21 juillet suivant dans le rôle d'Alice de *Robert le diable* de Meyerbeer. Le moment choisi par Louis Véron était opportun : les Parisiens revenaient après avoir déserté la capitale lors d'une épidémie de choléra, les premiers sujets, Nicolas Prosper Levasseur et Laure Cinti-Damoreau, faisaient leur rentrée après des congés prolongés, et Julie Dorus-Gras, qui avait créé le rôle d'Alice, jouait le rôle d'Isabelle pour la première fois dans *Robert le diable*, qui n'avait pas été présenté depuis trois mois. Afin de piquer la curiosité des Parisiens, Véron plaça des annonces dans la presse, disant qu'une nouvelle étoile était arrivée à l'Opéra. Selon la comtesse Dash, « de ce jour, Cornélie Falcon devint la favorite du public » (Dash 1896-1898, 157).

L'administration créa des conditions particulières pour aider M^{lle} Falcon dans ses débuts parce qu'elle avait une voix et un jeu sur scène très différents de ceux des autres chanteuses. Elle se destinait à être premier sujet, situation tout à fait exceptionnelle pour une débutante. Pour conquérir un public attaché aux premières chanteuses comme Cinti-Damoreau et Dorus-Gras, Cornélie Falcon devait avoir le soutien d'un public d'hommes importants et montrer les qualités attendues d'une débutante idéale : la beauté, la jeunesse, la modestie et le talent. Le choix du répertoire pour son premier début fut déterminant : le personnage, Alice, étant une femme dévouée et chaste, lui permit de mettre en valeur ces qualités. Sa voix de soprano caractéristique et son jeu énergique étaient très différents de ceux de Julie Dorus-Gras, une soprano à la voix plus légère avec un jeu assez froid¹⁴. Son interprétation, plus passionnée que celle de sa collègue, donnait à ce personnage chaste une épaisseur humaine. Sa modestie, sur scène comme dans les coulisses, était appréciée. Elle montrait bien sur scène cette gratitude envers les hommes attendue par les critiques musicaux et ceux qui l'avaient aidée, comme son professeur au Conservatoire et son collègue à l'Opéra, le ténor Adolphe Nourrit. *Le Journal des femmes* a heureusement signalé comment « des applaudissements unanimes ont encouragé les efforts et constaté le succès de M^{lle} Falcon qui, redemandée après la chute du Rideau, est venue, modeste, recevoir un hommage dont elle semblait vouloir

¹³Bibliothèque nationale de France (ICO-PER-9166).

¹⁴Castil-Blaze a décrit la voix de Cornélie Falcon ainsi : « Sa voix est un soprano bien caractérisé, portant plus de deux octaves de *si à ré*, sonnait sur tous les points avec une égale vigueur. Voix argentine, d'un timbre éclatant, incisif, que la masse des chœurs ne saurait dominer, et pourtant le son émis avec tant de puissance ne perd rien de son charme et de sa pureté. M^{lle} Falcon attaque la note hardiment, la tient, la serre, la maîtrise sans effort, et lui donne l'accent le plus convenable au sentiment qu'elle veut exprimer » (Castil-Blaze 1855, 236-237). Pour une description de la voix et du jeu de Julie Dorus-Gras, voir Escudier 1840a.

reporter l'honneur à son maître, Nourrit, qui l'accompagnait » (« Revue. Académie royale de musique » 1832). Selon Jacques Arago, « c'est que plus on a de mérite, plus il faut de modestie pour se le faire pardonner » (Soubies et Malherbe 1892, 39). Sa modestie et sa gratitude envers les hommes qui l'avaient aidée ou qui étaient censés l'avoir aidée étaient attendues et appréciées.

Curieusement, dans les différentes biographies ou dans la presse, on ne retrouve aucun témoignage de cette cantatrice sur son métier, elle qui avait eu des débuts si retentissants avec sa belle voix ample et puissante, et qui a donné son nom à un nouvel emploi à l'Opéra (« la falcon »). De même, les critiques de l'époque et les biographes eurent tendance à ne pas attribuer son succès à ses propres efforts. Charles Maurice, du *Courrier des théâtres*, a prétendu que le Conservatoire était convoqué pour faire la claque à ses débuts, L. de Peyrès a attribué son talent exclusivement à l'influence de son professeur Adolphe Nourrit, et enfin, Charles Bouvet a expliqué le triomphe de ses débuts par la protection du directeur de l'Opéra, Louis Véron (Maurice 1832; de Peyrès 1870; Bouvet 1927). Cependant, sa modestie lui a permis de conserver une position puissante au théâtre: en 1837, elle est devenue la chanteuse la mieux rémunérée de l'Opéra¹⁵. Avec ses créations de Rachel dans *La Juive* d'Halévy en 1833 et de Valentine dans *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836, elle eut une grande influence sur la culture de l'opéra à Paris.

NOÉMIE DE ROISSY

M^{lle} Noémie de Roissy débuta dans le rôle d'Alice de *Robert le diable* en remplaçant au dernier moment, en mai 1841, Catinka Heinefetter, qui était indisposée. À son second début, les critiques musicaux de *La France musicale* furent favorables et suggérèrent qu'elle soit engagée comme deuxième chanteuse. Elle reçut alors les éloges pour sa témérité, son zèle et son courage :

On voit qu'elle a pris son art au sérieux; car son chant et sa pantomime décèlent continuellement une ardeur intérieure plus violente que raisonnable; sa voix, hardie, pénétrante, pointue, loin de redouter les difficultés les recherche, les aborde avec témérité, et réussit dans l'exécution des traits les plus imprévus, sinon les mieux combinés. [...] En un mot, c'est un vrai démon sur la scène. (« Nouvelles » 1841b)

Pendant les mois suivants, elle remplaça d'autres artistes au pied levé. En juin 1841, elle fut engagée à l'Opéra de Paris pour deux ans, comme remplaçante.

Dès ses débuts à l'Opéra de Paris, Noémie de Roissy manifesta une forte personnalité: c'est elle qui prit l'initiative de se faire embaucher comme remplaçante et qui négocia son engagement avec l'administration. Dans une lettre du 6 juin 1841 à Léon Pillet, elle explique avoir refusé des engagements à Naples et en province parce qu'elle croyait avoir une voix de grand opéra (F-Pan AJ¹³ 195, dossier M^{lle} de Roissy) (voir Annexe 1 pour le texte intégral de sa lettre.) Elle risquait sans doute sa santé et sa réputation en débutant « à l'improvisiste » (sans répétition), mais elle voulait montrer son dévouement et son courage. Ne voulant pas abuser des services qu'elle avait déjà rendus à l'administration, elle proposa d'être engagée pour un an avec un appointement de 14 000 francs; en fait, elle a accepté d'être engagée pour deux ans, avec 6 000 à 8 000 francs d'appointements annuels et feux, et un congé de deux mois¹⁶. Néanmoins, son plan réussit: elle chanta au théâtre jusqu'en 1847 et reçut un salaire annuel d'environ 10 000 francs.

Sa correspondance avec l'administration nous éclaire sur sa volonté de réussir. Bien qu'ignorants de cette correspondance, les critiques de l'époque décelèrent cependant cet enthousiasme grâce à son jeu sur scène. On reprochait souvent aux débutantes de laisser paraître une ambition et un zèle trop importants sans humilité ni modestie; dans son cas, son courage avait été loué dès son premier début. Assez vite, les journalistes critiques de *La France musicale* lui conseillèrent d'écouter les conseils désintéressés et de se méfier des éloges exagérés, car « rien n'est plus pernicieux pour les femmes au théâtre que les admirateurs trop complaisants » (« Nouvelles » 1841c). Mais quelques années plus tard, les faveurs qu'elle avait reçues à l'Opéra devinrent suspectes. Selon Albéric Second, M. Benoît, le chef du chant, se rendit célèbre par la protection qu'il accorda à Noémie (Second 1844, 170-171). Il était dans une position qui lui permettait d'aider efficacement M^{lle} de Roissy dans son ascension professionnelle: il jugeait les auditions, dirigeait les répétitions et conseillait l'administration sur la distribution des rôles. En réalité, le succès de M^{lle} de Roissy doit peu à ce protecteur, car, au contraire, son ambition et son talent furent déterminants dans sa carrière.

¹⁵Son premier engagement, en juillet 1832, lui a accordé un salaire annuel de 3 000 francs. Son salaire a augmenté avec chaque engagement: son dernier engagement à l'Opéra de Paris, en 1837, lui a accordé 30 000 francs en appointements annuel et 300 francs de feux (F-Pan, AJ¹³ 194, dossier M^{lle} Falcon).

¹⁶Les feux, normalement entre 10 et 100 francs, étaient un bonus payé aux artistes pour chaque représentation.

Conclusion

Un début, un événement parfois pénible pour certaines chanteuses, était un moment très important dans une carrière professionnelle. Les cantatrices étaient dans une position assez délicate et vulnérable. Les écrivains de l'époque ont notamment renforcé cette vulnérabilité en les présentant sans pouvoir, dépendantes des protecteurs et utilisant des méthodes suspectes pour obtenir un début, jusqu'au moment où elles se révélaient être des artistes professionnelles. On peut penser que cette représentation des débutantes était une stratégie visant à contrôler l'influence des femmes au théâtre, avant qu'elles ne deviennent des artistes professionnelles au pouvoir culturel et économique plus important. Par conséquent, même si M^{lle} Falcon a montré autant de zèle et d'ambition lors de ses débuts, ses contemporains ont minimisé ses qualités professionnelles et son influence. L'exagération dans la presse du rôle des protecteurs dans la carrière des cantatrices ne permet pas de déceler la part jouée par les femmes dans la gestion de leurs succès. A contrario, la correspondance de M^{lle} Noémie de Roissy nous montre une débutante ambitieuse qui a pris sa carrière en main. Le présent article a essayé de mettre en valeur les efforts et l'ambition des chanteuses qui ont tenté une carrière professionnelle à l'opéra et aux théâtres à Paris, malgré les difficultés posées par le système de débuts rigoureux et les idées sexistes de l'époque. ◀

RÉFÉRENCES

ADAM, Adolphe (1835). « Un Début en province », *Revue musicale*, vol. 52, n° 27 décembre, p. 421-426.

CASTIL-BLAZE (1855). *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze. Tome 2.

CLAY, Lauren (2005). « Provincial Actors, the *Comédie-Française*, and the Business of Performing in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n° 4, p. 651-679.

CONSTANT, Charles (1882). *Petite Encyclopédie Juridique*. Code des théâtres, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel.

DASH, Comtesse (1896-1898). *Mémoires des autres. Souvenirs anecdotiques sur le règne de Louis-Philippe (1830-1848)*, Paris, Librairie illustrée. Tome 5.

DAWSON, Jennifer Anne (2006). « *Danseuses as Working Women: Ballet and Female Waged Labor at the Paris Opéra, 1830-1860* », thèse de doctorat, Université de Californie. Dr. Linda J. Tomko, encadrante.

DEVRIÈS-LESURE, Anik (1996). « Cherubini directeur du Conservatoire de musique et de déclamation », Anne BONGRAIN et al. (éds.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris, Éditions du Buchet/Chastel, p. 39-96.

Dictionnaire des coulisses. Vadé-mecum à l'usage des habitués des théâtres, contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les Acteurs, les Actrices, les Auteurs, les Directeurs, les Régisseurs, et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique (1832). Paris, chez tous les libraires et dans l'intérieur des salles de spectacle.

DUREY DE NOINVILLE, J.-B. (1972). *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Genève, Minkoff Reprint. 2^e édition, Tome 1. Première impression 1752.

ELLIS, Katharine (1997). « Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, p. 353-385.

ESCUDIER (1840a). « Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. Artistes français. 9^e étude. M^{me} Dorus-Gras », *La France musicale*, vol. 10, 8 mars, p. 101-103.

_____ (1840b). « Académie royale de musique. Débuts de M. Marié et M^{me} Roulle dans *La Juive* », *La France musicale*, vol. 23, 7 juin.

_____ (1841). « Académie royale de musique. M^{lle} Heinefetter. M^{me} Stoltz. M. Duponchel. M. L. Pillet et les intrigues de l'Opéra », *La France musicale*, vol. 2, 10 janvier, p. 9-10.

ESCUDIER, Marie (1839a). « Deux débuts: Naples et Paris. M^{lle} Méquillet, dans *Belizario*. M^{lle} Nathan, dans *La Juive* », *La France musicale*, vol. 38, 26 mai, p. 314-315.

_____ (1839b). « Chronique musicale », *La France musicale*, 23 juin 1839, p. 360-361.

- FAUSER, Annegret (1998). « *La Guerre en dentelle: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, p. 83-129.
- _____ (2006). « Creating Madame Landowska », *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, p. 1-23.
- FÉTIS, Jean (1866-1868). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot. Tome 8.
- FRÉMY, Arnould (1840). « Artistes modernes. II. Mme Nathan-Treilhet », *La Syphide*, p. 20-23. Tome 1.
- GAUTIER, Théophile (1858). *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Édition Hetzel. Tome 2.
- GENTIL, Louis (1837). « Une audition des postulants à l'Opéra », Jean-Louis TAMVACO (éd.), *Les Cancans de l'Opéra. Chronique de l'Académie Royale de Musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations*, Paris, CNRS Éditions, p. 280-282. Tome 1.
- LAROUSSE, Pierre (1866-1877). « Début », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, p. 202. Tome 6.
- LUCAS, Hippolyte (1841-1848). « Mme Rosine Stoltz dans *La Favorite* », in *Galerie des artistes dramatiques de Paris. 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par A. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires*, Paris, Marchant.
- [MAURICE, Charles] (1832). « Nouvelles de Paris », *Courrier des théâtres*, 21 juillet.
- Ministère de l'Instruction publique des beaux-arts (1888). « Décret sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français, 11 octobre 1812 », *Législation théâtrale. Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires, se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique*, Paris, Imprimerie nationale, p. 60-76.
- MONNAIE, Édouard (pseudonyme Paul Smith) ([1847]). *Portefeuille de deux cantatrices*, Paris, M. Schlesinger. Extrait de *La Revue et gazette musicale*.
- MULLER, Jean-Pierre (1974-1976). « L'usage des 'trois débuts' dans l'art lyrique au XIX^e siècle », *Revue belge de musicologie*, vol. 28, p. 172-186.
- « Nouvelles » (1841a). *La France musicale*, vol. 22, 30 mai, p. 198.
- « Nouvelles » (1841b). *La France musicale*, vol. 23, 6 juin, p. 206-207.
- « Nouvelles » (1841c). *La France musicale*, vol. 26, 27 juin, p. 230.
- PEYRÈS, L. de ([1870]). *Cornélie Falcon*, F-Pn, Arts du Spectacle, 4-RO-5119 (5).
- PIERRE, Constant (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale.
- POUGIN, Arthur (1885). *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot.
- « Revue. Académie royale de musique » (1832). *Journal des femmes*, 28 juillet.
- SECOND, Albéric (1844). *Les Petits mystères de l'Opéra*, Paris, G. Kugelmann.
- SOUBIES, Albert et Charles MALHERBE (1978). *Histoire de l'Opéra-Comique: la seconde salle Favart, 1840-1860*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion. Tome 1. Première impression, 1892.
- WILD, Nicole (1989). *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres.

Archives consultées :

- F-Pan (Archives Nationales).
- F-Pn (Bibliothèque nationale de France).
- F-Po (Bibliothèque de l'Opéra).

Paris le 6 juin 1841

Monsieur [le directeur, Léon Pillet],

Si j'ai eu l'honneur de vous écrire hier après m'être présentée inutilement chez vous jeudi et vendredi, c'est que j'étais placée dans une perplexité pressante.

Un des plus hauts personnages de Naples devait obtenir de moi une réponse définitive avant son départ qui a eu lieu ce matin. Je n'ai pu la faire, et cependant depuis jeudi il avait eu la bonté d'envoyer trois fois chez moi.

Retenue par mes liens de famille et d'amitié à Paris, appelée à l'opéra par mon genre de voix et d'études, et j'ose le dire par le vœu bienveillant et les encouragements du public, je n'ai pas dû hésiter devant un nouveau sacrifice, et de même que j'ai refusé jusqu'à ce jour les plus beaux engagements pour la province, ayant aujourd'hui la juste confiance d'être assurée au but, j'ai dû laisser échapper cette nouvelle occasion.

Si j'en crois ce que l'on me dit, Monsieur, vous craignez que je n'aie des prétentions exagérées, et peut-être que je n'abuse des services que j'ai été assez heureuse pour vous rendre en jouant mon avenir. C'est une erreur si j'ai risqué dans mes deux premières représentations ma réputation d'artiste et ma santé. Mon seul but a été de vous convaincre de mon dévouement et de mon courage.

Je connais les difficultés pécuniaires de votre administration, surtout dit-on d'ici à 6 mois je désire y apporter moins de charge que je ne lui ai sauvé de perte.

Voici les conditions d'un engagement pour un an, dans lesquelles j'ai cherché à considérer vos intérêts et mon indispensable, ne voulant pas être marchandée je me fais bornée à la moitié de ce que j'ai pu avoir ailleurs.

Engagement d'un an, du 1^{er} juin 1841
au 1^{er} juillet 1842

1° 6 m. [mois] dont 5 [mois] à 1 000 fr. et un mois de congé _____ 5,000 fr.

2° 6 m. [mois] à 1,500 fr. _____ 9,000 fr.

Total _____ 14,000 fr.

Si vous préféreriez m'accorder sur les 6 derniers mois un second congé d'un mois, je déduirais volontiers ce mois du prix de mon engagement qui resterait réduit à 12,500 fr.

Dans un an, Monsieur, nous saurions mieux la valeur réelle de mes services, et nous nous entendrons j'en suis sûre d'un mot. Veuillez me répondre une seule ligne pour me dire si je suis ou ne suis pas engagée.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma haute considération.

N. de Roissy