

LES RISQUES DE LA PROMOTION
FÉMININE PAR L'ÉDUCATION MUSICALE:
LES EXEMPLES OPPOSÉS DES *OSPEDALI*
VÉNITIENS ET DE SAINT-CYR (FRANCE,
M.ME DE MAINTENON).

di *Norbert Rouland*

Introduction

Venise était-elle féministe?

Depuis la fin du Moyen Âge, il existait de nombreux auteurs italiens féministes (la plupart du temps des hommes) dont la modernité des thèses peut surprendre encore aujourd'hui, puisque certaines rejoignent les courants de pensée féministes nord-américains attachés à une nette distinction entre les genres, en faveur du genre féminin. Ces auteurs étaient-ils lus particulièrement à Venise? Voici une piste de recherche intéressante à explorer que nous signalons. Mais d'autres villes, comme Bologne, se détachent aussi par le rôle social laissé aux femmes. Ce qu'il y a de certain concernant Venise, c'est le pouvoir et la liberté dont jouissent les femmes de l'aristocratie, mais pas

seulement elles. En effet, des femmes de plus modeste condition, exclues du pouvoir politique, mais partageant avec la noblesse la culture et dans une certaine mesure l'espace économique ont pu jouer un rôle déterminant dans la promotion féminine.

De manière générale, les femmes sont plus libres à Venise qu'ailleurs. En 1730, le baron allemand Pöllnitz en témoigne ainsi:

C'était autrefois un crime que de voir une femme en particulier, et un étranger n'osait trop s'y aventurer. La chose est différente pour le présent; il y a plusieurs maisons de qualité où l'on veut bien me souffrir, et où je me trouve souvent en tête-à-tête avec la maîtresse du logis, sans être plus observé que je le serais en France, dont on vante tant les manières libres et aisées. Les dames se visitent beaucoup; il y a des assemblées tous les soirs, où elles assistent; elles sortent seules dans leur gondole, accompagnées d'un seul valet de chambre qui leur sert d'écuyer. Elles assistent en masque aux spectacles et vont aussi où bon leur semble. Cette facilité de voir les dames ne contribue pas peu à me rendre le séjour de cette ville agréable... On est au centre des plaisirs honnêtes et de la débauche. Dieu y est autant exemplairement servi qu'en tout autre lieu du monde, peu de personnes observent mieux l'extérieur de la religion que les Italiens, et les Vénitiens en particulier. On peut dire d'eux qu'ils passent une partie de leur vie à mal faire, et l'autre à en demander pardon à Dieu.

Mais la liberté n'est pas forcément synonyme de promotion. Elle peut du moins en constituer une des conditions. Et à Venise, il y eut bien promotion féminine.

Dans cette promotion, les lieux et réseaux de sociabilité féminine constituent un terrain particulièrement intéressant.

Nous nous attacherons ici à l'exemple musical fourni par les hôpitaux vénitiens en les comparant à l'expérience menée en France à Saint-Cyr, toujours dans le domaine musical. Bien que les cadres institutionnels différaient beaucoup, de nombreux tabous ont été transgressés dans ces institutions, même si en France on revint beaucoup plus vite à ce qui était considéré comme la raison, ou plutôt, la pitié.

Féministes, ces institutions ne l'étaient pas, aussi bien en Italie qu'en France, car il s'agissait avant tout de fournir les moyens à des jeunes filles pauvres de rentrer dans les liens du mariage, d'en faire de bonnes épouses et non pas du tout des professionnelles de la musique. Cependant, ces deux institutions firent la preuve que lorsqu'on mettait à leur disposition les moyens nécessaires, les filles pouvaient brillamment réussir.

Un seul tabou, cependant, demeurera: la composition. Il n'était pas pensable qu'une femme put composer sauf, à la limite, dans des formes minimales, exactement d'ailleurs comme en peinture. La fugue était une affaire d'homme, comme le latin le fut pendant longtemps et peut-être encore aujourd'hui les mathématiques. Comme l'écrit Cousser dans un traité paru en 1682, *La composition de musique suivant la méthode française*:

La femme ne saurait en aucune manière s'intéresser à l'art des fugues. Ce serait outrepasser et pervertir la délicatesse qui sied à son rôle.

À la différence des Allemands, les Français insistent presque plus sur les agréments que la mélodie. Ce genre de musique, entièrement soumis à la manière, à l'éloquence, convient particulièrement aux femmes. En revanche, Cousser répète que l'apprentissage des fugues ne convient pas à l'honnête femme. D'ailleurs, même en Allemagne, la femme ne se voit proposer que des fugues "réduites" comme les inventions de Bach: le style est fugué, mais ce ne sont pas de véritables fugues. Dans la préface des *Inventions*, il écrit qu'elles sont destinées à faire acquérir un solide avant-goût de la composition... Mais seulement un avant-goût.

En ce qui concerne Jean-Sébastien Bach, à la différence de Couperin, les dédicataires de ses œuvres ne sont jamais des femmes, à l'exception d'Anna Magdalena, sa propre épouse, à l'intention de laquelle il écrit en 1725 un *Petit livre de musique*. Cet ouvrage mène à la fugue, mais n'aborde jamais frontalement les techniques de la véritable fugue.

La femme doit donc rechercher en musique l'éloquence avant de s'occuper de construire. C'est donc surtout dans le domaine de l'interprétation que se déploierent les talents féminins dans les institutions concernées.

En ce qui concerne l'Italie, on peut parler d'un succès qui fut reconnue dans toute l'Europe; pour la France en revanche, l'expérience fut beaucoup plus brève et avorta.

Nous distinguerons donc deux parties: la réussite italienne; l'échec français.

La Réussite italienne: les Ospedali vénitiens

Le but de ces hôpitaux était de donner à des enfants abandonnés l'éducation nécessaire pour pouvoir avoir une vie décente. Pour les garçons, c'était un métier. Pour les filles, il fallait en faire de bonnes épouses, d'où une formation musicale, nécessaire plus tard dans leur vie de femme mariée, pourvu que ce soit dans le cadre privé. Notons que l'hôpital leur fournissait une dot, pour une valeur non négligeable, l'équivalent d'environ 20.000 €.

L'habitude se prit de donner des concerts, qui furent très appréciés. Ils constituaient une source de revenus pour l'hôpital. Toutefois, les filles n'étaient guère visibles lors des représentations: elles chantaient derrière une tribune grillagée: les spectateurs ne pouvaient guère voir que le sommet de leur tête. Cependant, Jean-Jacques Rousseau avait voulu en savoir plus... Dans les *Confessions*, il raconte qu'il a été enthousiasmé par un concert:

Parmi les talents qu'on cultive dans les jeunes filles, la musique est au premier rang. Tous les dimanches, à l'église de chacune de ces quatre écoles, on a durant les Vêpres des motets à grand chœur et en grand orchestre, composés et

dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie, exécutés dans des tribunes grillées, uniquement par des filles dont la plus vieille n'a pas 20 ans [...] Les richesses de l'art, le goût exquis des chants, la beauté des voix, la justesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts concourt à produire une impression qui n'est assurément pas du bon costume [...] L'église était toujours pleine d'amateurs: les acteurs mêmes de l'opéra venaient se former au vrai goût du chant sur ces excellents modèles. Ce qui me désolait était ces maudites grilles, qui ne laissaient passer que des sons, et me cachaient les anges de beauté dont ils étaient dignes [grâce à des complicités, Jean-Jacques arrive à rencontrer les filles en question].

En entrant dans le salon qui renfermait ces beautés tant convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avais jamais éprouvé. Monsieur Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étaient tout ce qui n'était connu. Venez, Sophie... Elle était horrible. Venez, Cattina... Elle était borgne. L'autre, Bettina... La petite vérole l'avait défigurée. Presque pas une n'était pas sans quelque notable défaut. Deux ou trois cependant me parurent passables: elles ne chantaient que dans les chœurs. J'étais désolé. Durant le goûter, on les agaça: elle s'égayèrent. La laideur n'exclut pas les grâces; je leur en trouvai. Je me disais: On ne chante pas ainsi sans âme; elles en ont. Enfin, la façon de les voir changea si bien, que je sortis presque amoureux de tous ces laiderons. J'osais à peine retourner à leurs Vêpres. J'eus de quoi me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix leur fardaient si bien leur visage que tant qu'elles chantaient, je m'obstinais, en dépit de mes yeux, à les trouver belles.

Une anecdote qui témoigne de la constance du lien établi entre la beauté et les femmes artistes... Elle est d'autant plus frappante que Rousseau était un mélomane averti, et même un compositeur (son *Devin du village* fut régulièrement donné jusqu'en 1830).

Dans les Ospedali, la formation était très dure; la vie y ressemblait beaucoup à celle d'un couvent. Mais elles bénéficiaient de l'enseignement des plus grands maîtres: notamment, Vivaldi à la Pietà, mais aussi Legrenzi, Porpora, Lotti...

D'autre part, il n'y avait plus d'exclusive quant aux instruments et à leur sexualisation: les filles jouaient de tous les instruments, y compris les instruments à vent. Mais pas question de leur apprendre à composer. Voici le témoignage de Lavinia, élève de Vivaldi, qui écrit à son amie hautboïste Orsola:

Tu comprends, je ne pouvais faire autrement, ils ne m'auraient pas pris au sérieux, ils ne me permettraient jamais de composer. La musique des autres est comme un discours à mois adressé, je dois y répondre et entendre le son de ma propre voix, plus j'en entends et plus je sais que les chants et les sons qui sont les miens diffèrent.

Pas question non plus qu'elles poursuivent une carrière publique après leur mariage. Le mari doit signer un acte notarié le stipulant. Toute infraction peut entraîner la perte de la dot octroyée par les administrateurs. On peut penser aux frustrations que cela a dû engendrer...

Il faut citer une histoire qui a bien fini, celle de Cecilia Guardi, entrée à l'hôpital en 1717. Elle avait remarqué un jeune peintre en train de réaliser certains tableaux de l'église: Gian Battista Tiepolo, qui allait devenir un grand peintre du XVIIIe siècle vénitien. Deux ans après qu'elle soit entrée au couvent, le jeune peintre l'enlève et l'épouse secrètement...

En 1716, Vivaldi produit *Juditha Triumphans*: tous les rôles sont tenus par des jeunes filles (sans représentation scénique), avec un orchestre (les instrumentistes en sont également les jeunes filles) d'une dimension remarquable.

C'est probablement pour elles aussi qu'il a écrit ses trente-neuf concertos pour basson.

Au total, les hôpitaux vénitiens furent le cadre d'une exceptionnelle réussite féminine dans le domaine musical, succès du avant tout au sérieux de la formation dispensée et à la levée de la plupart des tabous touchant l'interprétation musicale, même si la composition resta un privilège masculin. Ce qui était d'ailleurs dans la logique des choses : répétons-le, il n'était pas question de former des professionnelles de la musique, mais avant tout de bonnes épouses.

Former de bonnes épouses, c'était aussi le but poursuivi par M.me de Maintenon en France. Mais la trajectoire de Saint-Cyr fut bien différente de celle des hôpitaux vénitiens... Comme elle est moins connue, nous y insisterons davantage.

L' échec français: l'expérience avortée de Saint-Cyr

De manière générale, une constante s'affirme à travers les siècles: les femmes sont moins éduquées que les hommes. En France, de la fin du XVII^e au milieu du XIX^e siècle, les femmes savent signer entre deux et trois fois moins que les hommes, et l'écart s'accroît dans certaines campagnes (Béarn des communautés montagnardes, hautes terres du Briançonnais, etc.).¹ En ce sens, le phénomène actuel de féminisation de la culture est exceptionnel dans l'histoire. Néanmoins, parmi les couches aisées, la nécessité d'une éducation artistique des femmes a été ressentie au moins depuis la Renaissance.

Même malheureux, Saint-Cyr va en être un exemple. Mais auparavant, nous devons nous poser deux questions : où les filles peuvent-elles apprendre la musique ; y a-t-il une manière spécifiquement féminine de jouer des instruments de musique?

Le contexte: comment apprendre la musique pour une fille

Tout d'abord: où apprennent-elles la musique?

Pour la musique et la peinture, les couvents féminins ont souvent été des lieux d'éducation artistique des filles.

¹ Cfr. D. Fabre, *Lire au féminin*, "Clio", XI (2000), p. 179.

Certains donnent lieu à des concerts polyphoniques. En 1495, Savonarole s'est indigné contre ses consœurs du couvent florentin de l'Annonciation qui montraient trop de goût pour l'ornementation. Il est vrai qu'on a des exemples de siciliennes pleines de vocalises censées représenter le chant de Marie berçant l'enfant Jésus...

Bien entendu, les filles étaient exclues des maîtrises de chant assurées par les églises séculières. C'est important, dans la mesure où les garçons y recevaient une initiation à la composition musicale.

À part les institutions ecclésiastiques, l'apprentissage des filles pouvait se faire, à Paris, dans l'école de chant entretenue par l'Académie royale de musique c'est-à-dire l'opéra. (Rappelons que Louis XIV supprima la dérogeance pour les fils et filles de la noblesse qui chantaient). Elle s'appelait *École du Magasin*. L'opéra français se refusait à la solution des castrats. En 1672, Lully reçut par lettres patente le droit d'ouvrir une école de musique. Mais après la mort de Lully, cette institution entre en décadence. De toute façon, au XVIIIe siècle, elle servait de cadre de répétition et n'assurait pas la formation technique de base des chanteurs.

Pour en revenir à l'apprentissage des filles, leur éducation musicale se faisait surtout à domicile, par des leçons particulières. Diderot fait ainsi donner à sa fille des leçons de clavecin à domicile. Nous avons des contrats passés devant notaire qui nous donnent quelques renseignements pour le XVIIIe siècle, en ce qui concerne les leçons données dans le but de former des professionnels. Le but à atteindre est de savoir lire la

musique à livre ouvert et toucher l'instrument à perfection. La leçon est en principe quotidienne. Mais il est rare que des filles soient destinées à devenir des professionnelles.

D'ailleurs, si elles le pouvaient, exerceraient-elles leur art de la même manière que les hommes? Ce qui nous amène à une deuxième question: existe-t-il une manière féminine d'apprendre et de faire de la musique?

On peut prendre l'exemple du clavecin, instrument très pratiqué.

De manière générale, il faut montrer qu'on est maître de ses passions: on doit maintenir son corps, ne pas trop bouger le bras, car cela porterait trop loin l'expression des passions individuelles. Le maître mot des clavecinistes et des auteurs de savoir-vivre, concernant la femme, est celui de douceur. Couperin, dans son ouvrage *l'Art de toucher le clavecin*, dédié à ses élèves, la duchesse de Bourbon et la princesse de Conti, insiste sur la douceur du toucher et la liaison des sons, alors que le jeu des hommes peut être plus dynamique. Il faut jouer non pas de manière verticale, mais horizontale. La main doit être posée bas sur le clavier, s'appuyant sur le passage des pouces ou la substitution des doigts.

Ce qui est plus étonnant, concernant le clavecin (pratique de la basse continue), c'est le fait que la femme amateur ne reçoit pas de formation aux règles du contrepoint: elle doit faire de la musique sans être savante.

Nous allons retrouver cette exigence de discrétion dans l'exemple de Saint-Cyr.

M.me de Maintenon et Saint-Cyr: une réussite avortée

Saint-Cyr se situe à une époque où les innovations musicales foisonnent en France, notamment grâce à Lully.

Les révolutions de Lully

En 1671, dans *Psyché*, Lully opère une véritable révolution. Jusque-là, les femmes n'acceptaient de chanter en public que dans des loges grillagées. Comme l'écrit La Grange, un contemporain:

Jusqu'ici les musiciens et les musiciennes n'avaient point voulu paraître en public; ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées. Mais on surmonta cet obstacle et, avec quelques légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillés comme les comédiens...

Cette innovation permit la naissance de l'opéra français: elle aurait été impossible sans chanteuses sur la scène de théâtre. Malgré tout, pendant des années encore, les danseurs étaient tous des hommes. Les rôles féminins (nymphes, prêtresses, suivantes, etc.) étaient tenus par des hommes travestis.

En 1681, nouvelle révolution opérée par Lully, pour le *Triomphe de l'amour*: des dames de qualité dansent . Et en

plus, il s'agit des plus grands noms de la noblesse française: M.lle de Blois, M.lle de Nantes, la duchesse de Sully.

Lully a donc révolutionné les pratiques de la scène. Il a aussi permis la naissance d'une tradition de l'enseignement aux femmes par les femmes. Les chanteuses qu'il avait formées formeront à leur tour d'autres chanteuses.

Le rôle de M.me de Maintenon va malheureusement être beaucoup plus rétrograde, même si Saint-Cyr présente certaines similitudes avec les hôpitaux vénitiens, ce dont nous discuterons.

La musique et le chant à Saint-Cyr

Mme de Maintenon fonde Saint-Cyr en 1686. Nous savons que Louis XIV était un grand mélomane et jouait très bien de la guitare, instrument alors très aristocratique.

Mais quels étaient les goûts musicaux de M.me de Maintenon?

Pour plaire au Roi, elle a entendu beaucoup de musique. Vers les années 1683-1684, lorsque la mort de la reine, puis celle de la Dauphine, belle-fille de Louis XIV ont mis à la Cour en deuil, elle organise presque chaque soir chez elle, pour distraire le Roi, des séances intimes de musique d'amateurs. Elle a donc multiplié les concerts privés, mais ne prenait pas plaisir aux spectacles officiels et d'une manière générale, était ennemie de l'opéra. Le 26 novembre 1675, elle écrit à l'abbé Gobelin, son confesseur:

Je voudrais de tout mon cœur mener une vie moins dissipée que n'est la mienne. J'en passerai bientôt une bonne partie à l'opéra, où je fais quelquefois de bonnes réflexions, mais où il est, ce me semble, honteux d'être, quand on a près de quarante ans et qu'on est chrétienne.

Pourquoi cette hostilité? Il faut revenir aux problèmes de la représentation des passions et de la querelle sur le théâtre.

Pierre Nicole (1625-1695), professeur à l'abbaye de Port-Royal, dont il exprime les idées, s'attaque aux romanciers et auteurs de théâtre, qui sont d'autant plus pernicioeux qu'ils affectent de peindre les passions en termes moraux. En fait, il n'y a de passions que mauvaises:

Un faiseur de roman et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causés en effet, ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicioeux. Plus il a eu soin de couvrir d'un voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il décrit, plus il les a rendues dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes.

Pour lutter contre les passions, il ne sert à rien, au contraire, de les représenter: il faut tout bonnement les éliminer.

Saint Augustin (354-430), grand connaisseur de l'âme humaine, était très lu au XVIIe. Il évoque ainsi l'émotion qu'il ressent en écoutant les chants sacrés:

Le chant de votre Église, ô mon Dieu ! ajoutait une nouvelle douceur à vos hymnes et à vos cantiques ; et je ne saurais exprimer combien j'en étais attendri, ni combien il me faisait répandre de larmes [...] L'union harmonieuse de tant de voix me rendait plus attentif et plus sensible à vos vérités qui entraient ainsi dans mon cœur avec un nouveau plaisir, et qui le remuaient par le sentiment d'une piété si vive et si tendre, que je ne pouvais retenir mes larmes et que je trouvais une consolation indicible à les laisser couler.²

Jusqu'ici, tout va bien: l'émotion est au service de la piété. Mais plus loin, Augustin sent bien le danger du pur plaisir esthétique, qui peut ne concerner en rien le sentiment religieux. Dans ce cas, ce plaisir devient péché:

Mais la délectation de ma chair, à laquelle il ne faut pas permettre de briser le nerf de l'esprit, me trompe souvent: le sens³ alors n'accompagne pas la raison en se résignant à rester derrière elle, mais, simplement parce qu'il a mérité d'être admis à cause d'elle, il va jusqu'à prétendre la précéder et la conduire. Voilà comment je pêche en cette matière, sans me rendre compte; c'est après coup que je me rends compte [...] Je balance entre le péril qu'il y a de rechercher le plaisir, et l'expérience que j'ai faite de l'avantage que l'on reçoit de ces choses, et me sens plus porté, sans néanmoins prononcer sur cela un arrêt irrévocable, à approuver que la coutume de chanter se conserve dans l'Église, afin que par le plaisir qui touche l'oreille, l'esprit encore faible s'élève dans le sentiment de la piété. Toutefois, lorsqu'il arrive que le chant me touche

² Saint-Augustin, *Confessions*, Livre IX, chapitre VI

³ Par «sens», il faut ici entendre sensualité.

davantage que ce que l'on chante, je confesse avoir commis un péché qui mérite châtement; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter.⁴

Texte célèbre, écrit au début du Ve siècle après J.-C., qui servit de justification à la méfiance de l'Eglise envers la musique et son pouvoir évocateur.⁵ De plus, au-delà de la seule théologie, il pose le problème de la spécificité du langage musical et de son abstraction par rapport à celui des autres arts.

Bossuet (1627-1704) le connaissait certainement. Aussi n'est-on pas surpris de l'argumentation de ses attaques contre la musique de Lully:

[Les airs de Lully], tant répétés dans le monde, ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes [trompeuses], en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut par le charme d'une musique qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur. Il ne sert à rien de répondre qu'on n'est occupé que du chant et du spectacle, sans songer au sens des paroles ni aux sentiments qu'elles expriment; car c'est là précisément le danger que, pendant qu'on est enchanté par la

⁴ *Ibid.*, Livre X, chapitre 33, édition 1993, p. 382.

⁵ À Saint-Cyr, bien que nous possédions par ailleurs des témoignages sur l'émotion qu'elle pouvait ressentir à l'audition de certains cantiques, M.me de Maintenon était réticente à l'abondance de chants proposés pour les cérémonies religieuses par Guillaume Gabriel Nivers. Plus encore, elle recommandait une interprétation économe en ornements, qui sont un des traits distinctifs de la musique baroque, surtout française.

douceur de la mélodie ou étourdi par le merveilleux du spectacle, ces sentiments s'insinuent sans qu'on y pense, et plaisent sans être aperçus. Mais il n'est pas nécessaire de donner le secours du chant et de la musique à des inclinations déjà trop puissantes par elles-mêmes.⁶

Ouvrons une parenthèse en notant un parallélisme certain avec l'islam. Le Coran contient des versets critiquant les pratiques vocales et musicales (la sourate XX présente d'autre part les poètes comme des menteurs):

-Quatre femmes seront déconsidérées par Dieu le jour de la résurrection: la magicienne, la pleureuse, la chanteuse et l'adultère.

-Le Prophète dit: «La fin de ma communauté sera marquée par décroissance, injure et métamorphose». Quand sera-ce?, lui demanda t'on. Il répondit:

«Quand triompheront les instruments de musique, les esclaves musiciennes et lorsque les jeunes gens trouveront licite le vin».⁷

Par ailleurs, des *hadith* (paroles attribuées au Prophète) condamnent la musique, dénonçant même son origine satanique (*Satan fut le premier qui se lamenta et chanta*). Mais d'autres *hadith* la légitiment au contraire, pourvu qu'elle reste au service de la foi. Cependant, à des degrés divers, les quatre rites orthodoxes de l'islam s'opposent à la musique : contrairement à l'Eglise chrétienne, il n'admettent pas que

⁶ Bossuet, en 1694 (réédition Paris, Pichard, 1821, pp. 53-54).

⁷ Cit. par J.R., *Islam: le chant sous haute surveillance*, "Classica", XLVII, (novembre. 2002), p. 38.

la musique puisse éventuellement servir d'adjuvant à la foi. En revanche, les soufis, mystiques musulmans, l'emploient dans leur recherche de la transe. Mais elle est ici sanctifiée par le but auquel elle concourt.⁸

Le débat est moins obsolète qu'il n'y paraît. Il suffit pour cela de penser à la polémique actuelle sur la représentation de la violence dans les jeux vidéo ou les films regardés par les enfants (on pense par exemple à *Scream*, qui aurait inspiré un jeune criminel): est-elle purgative (on l'a longtemps soutenu) ou déclenche-t-elle le passage à l'acte (on commence à le penser)? On sait qu'en Amérique du Nord les féministes ont résumé sous forme lapidaire ce processus: «La pornographie est la théorie; le viol est la pratique».

Sans rallier le camp des censeurs, il faut bien reconnaître que tout au long du XVIII^e siècle, nous avons des échos incessants sur la moralité assez douteuse des filles de l'Opéra... D'ailleurs, au XIX^e siècle, le thème des rapports entre les bourgeois des abonnés et les danseuses a été souvent exploité par les peintres.

Mais pour en revenir à Saint-Cyr, plus M.me de Maintenon avance en âge et devient dévote, plus elle juge l'opéra sévèrement et cherche à en détourner le roi. En témoigne cet entretien qu'elle a avec M.lle de Glapion, religieuse à Saint-Cyr:

⁸ Cfr. M. Poizat, *La voix du diable*, Paris, Métailié, 1991, p. 51-79.

Il y a mille choses, comme je vous l'ai déjà dit, où je ne sais quel parti prendre... Cette musique, par exemple qui fait le seul vrai plaisir du roi, et où on n'entend que des maximes absolument opposées à l'Évangile et au christianisme, serait, ce me semble, bien convenable à retrancher ou à changer. Si l'on en dit un mot, le roi répond aussitôt: «Mais il en a toujours été ainsi, la Reine ma Mère, et la Reine, qui communiaient trois fois la semaine, ont vu tout cela comme moi». Il est vrai que pour lui, personnellement, ces sortes de maximes ne lui font aucune impression, qu'il n'est occupé que de la beauté de la musique, des sons, des accords, etc., et qu'il chante même souvent ses propres louanges sans penser que ce sont les siennes, seulement par goût pour les chants, mais il n'en est pas de même des spectateurs, parmi lesquels il est impossible qu'il n'y en eut plusieurs à qui ces maximes toutes païennes ne fassent que trop d'impression. Le roi a pris autrefois un plaisir extrême aux beaux cantiques d'Esther, d'Athalie, et à présent il est presque honteux de les faire chanter parce qu'il est sent que cela ennuie les courtisans... Si le roi cependant voulait absolument qu'au lieu des maximes diaboliques qui sont semées dans les opéras, on ne chanta que des choses saintes, ou du moins innocentes, les gens d'esprit s'empresseraient à lui en faire, mais il craint d'établir une nouveauté qui ne plaise pas au public... Je dis un jour à ce propos à Mgr le duc de Bourgogne, qui est un saint: Mais vous, Mgr, que ferez vous quand vous serez le maître? Défendrez vous les opéras, les comédies et les spectacles, car bien des gens prétendent que s'il n'y en avait pas, il y aurait encore de plus grands désordres...

Je pèserai mûrement, me dit-il, le pour et le contre, j'examinerai les inconvénients qu'il peut y avoir de part et d'autre, et je me tiendrai à celui où il y en aurait le moins.

Cela n'est-il pas d'une merveilleuse piété et droiture dans un si jeune prince?

M.me de Maintenon, dans sa gestion de Saint-Cyr, va donc être très restrictive quant à la musique et au chant, qui doivent rester sous des formes minimales et être dirigés exclusivement vers le service de Dieu.

Elle va même trouver que la musique religieuse n'est pas assez simple. Elle critique certaines compositions, trouve trop d'ornements et de vocalises dans les litanies, prêche sans cesse la simplicité. Elle interdit certain motets, par ce qu'elle les trouve «trop tendres».

En 1695, elle écrit à la maîtresse du chœur:

La musique a ses dangers, comme les autres agréments personnels; serons-nous donc simplement des voix qui seront dans la maison pour chanter dévotement les louanges de Dieu. Il serait plus utile de faire entendre aussi les paroles qu'elles disent en latin, que de choisir des tons touchants et délicieux; ils ne portent à Dieu que ceux qui y sont déjà, est font des effets différents à ceux qui sont mal disposés.

Le 5 février 1703, M.me de Maintenon écrit à M.lle de Glapion (Mlle de Glapion était si passionnée de musique que son directeur de conscience lui interdit le clavecin...), une musicienne passionnée qui était sa confidente:

Vous vous occupez de vers et de chants; c'est votre état: vous devez ces complaisances à vos filles; mais ces vers et ces chants sont les louanges de Dieu, et vous mettraient en ferveur si vous n'étiez pas toujours fâchée contre vous-même. Que feriez-vous si vous entendiez continuellement des chants d'opéra, et ces détestables maximes dont ils sont remplis? Tout cela revient dans l'oraison et dans la communion.

En général, M.me de Maintenon se méfie de la musique pour les religieuses. Le 12 novembre 1705, elle écrit aux religieuses de l'abbaye de Gomerfontaine:

Avez-vous aussi la folie du chant? Serez-vous de ces religieuses qui ont la poitrine blessée du chant d'obligation, et qui sont très fortes pour chanter tout ce qui leur plaît?

Le 28 du même mois, elle écrit à l'abbesse de ce même établissement:

Je crains bien, ma chère fille, que vous ne donniez dans l'écueil du chant dont aucune religieuse presque ne se sauve; on croit que c'est un plaisir innocent, qui même vous porte à Dieu. Cependant, il faut donner du temps à apprendre à chanter, il faut avoir des compositions, et pour cela entrer en commerce avec quelque maître de musique; il faut voir ce maître de musique s'il est possible, il faut le payer en argent ou en complaisance, il faut exposer ses filles à s'en entêter; il faut prendre un sujet qui ait une belle voix quoique sans vertu; il faut ménager cette belle voix par toutes sortes de dispenses; c'est peu d'en avoir une, on pourrait la perdre, il faut chanter en partie, il faut charmer le dehors, il faut faire

de son église un Opéra, comme ont fait les filles de l'Assomption, avec des désordres si scandaleux qu'il a fallu que Mgr le Cardinal de Noailles s'y soit opposé. Tous les couvents ne tombent pas dans de tels inconvénients; il y en a qui en sont quittes pour une méchante musique dans tout le monde se moque. Je l'éprouve tous les jours dans votre cher Saint-Cyr. Quand on y chante Vêpres ou autres chants simples, on est ravi de leurs belles et jeunes voix; quand elles chantent en partie, tous les gens qui s'y connaissent s'en moquent.

Il y a eu à vrai dire une évolution dans l'attitude de M.me de Maintenon à Saint-Cyr. Au début, elle avait une position moins rigide. Le problème est venu du trop grand succès qu'a eu la représentation à Saint-Cyr de la pièce de Racine, *Esther*.

C'est elle-même qui avait demandé à Racine d'écrire une pièce sur un sujet religieux, qui convienne spécialement aux filles de Saint-Cyr. Racine écrit alors *Esther*. (*Esther* était une jeune fille juive de grande beauté, déportée avec son peuple à Babylone, où elle épouse le roi de Perse, Assuerus: Racine fera nettement comprendre que c'est une image de M.me de Maintenon et de Louis XIV). Il vient lui-même faire réciter les vers. La mise en scène fait l'objet de beaucoup de soin pour la représentation du 5 février 1689. Le roi avait prêté ses propres musiciens, ainsi que des bijoux pour les vêtements des filles. Il y assiste en personne avec les souverains d'Angleterre. Comme le précisent tous les témoignages, celle-ci est un éclatant succès.

-Témoignage de Manseau, musicien de Saint-Cyr:

La pièce se joua dans la perfection, et ce fut des applaudissements sur l'esprit avec lequel ces actrices la représentent, sur la beauté des voix, des vers et de la musique qui allèrent au-delà des louanges qui se donnent à de semblables spectacles. Il est vrai que ce qu'il y avait de prodigieux était d'entendre chanter les plus beaux airs du monde, avec une cadence et une justesse, où les plus habiles musiciens auraient eu peine d'arriver, par de jeunes Demoiselles qui ne savaient pas une note de musique.

-Autre témoignage, celui des Dames de Saint-Cyr elles-mêmes:

La musique n'était pas des moindres agréments de cette pièce; car outre qu'elle était fort belle et que nous avions aussi de belles voix, les instruments en relevaient beaucoup l'harmonie. Le Roi avait donné quelques-unes de ses musiciennes, des plus sages et des plus habiles, pour mêler avec les Demoiselles, afin de fortifier le chœur des Israélites. On les habilla, comme elles, à la perfection, ce qui aurait dû les confondre; mais ceux qui ne les connaissaient pas pour être de la musique du roi les distinguaient fort bien pour n'être pas de nos Demoiselles, en qui on remarquait une certaine modestie et une noble simplicité bien plus aimable que les airs affectés que se donnent la plupart des filles de cette sorte... Les musiciens jouaient dans les entractes et accompagnaient ou des voix seules ou le chœur des israélites; tout le monde convenait que l'Opéra et la comédie n'approchaient pas ce spectacle.

-Le témoignage de M.me de Sévigné, qui écrit à sa fille le 21 février 1689:

Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce; c'est un rapport de la musique, des airs, des chants, des personnes si parfait et si complexe qu'on y souhaite rien.

-Enfin, le témoignage de Racine lui-même, dans la préface à sa pièce:

Je ne puis me résoudre à finir cette préface, sans rendre à celui qui a fait la musique justice qui lui est due, et sans confesser franchement que ces chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on a point entendu vers plus touchants, ni plus convenables aux paroles.

Mais ce succès monte à la tête des pensionnaires:« Les Demoiselles ne voulaient plus chanter à l'église, pour ne pas gâter leur voix avec des psaumes et du latin ».

M.me de Maintenon écrit en décembre 1689 à M.lle de Glapion et à sa classe:

On prétend que vous ne voulez pas chanter les chants d'église [...] Vous chantez si bien les chants d'Esther, pourquoi ne voulez-vous pas chanter les psaumes?

Serait-ce le théâtre que vous aimeriez, et n'êtes-vous pas trop heureuses de faire le métier des anges?

En mars 1690 commencent les répétitions de la nouvelle tragédie de Racine, *Athalie*. Les répétitions se font dans une ambiance très différente. La pièce doit être représentée en toute simplicité, sans décors et costumes.

En fait, l'élan est coupé net.

L'ère des grandes représentations est terminée. Les Demoiselles vont encore monter sur la scène pour jouer des pièces de théâtre, mais cela avec un accompagnement minimal: simplement un clavecin.

Au même moment, et pour plusieurs décennies encore, les jeunes filles des hôpitaux vénitiens marchaient vers un triomphe de dimension européenne.

Conclusion: comparer les Ospedali vénitiens et Saint-Cyr?

En conclusion, on peut se demander si les deux expériences sont comparables.

Dans son grand ouvrage sur Saint-Cyr, Anne Piéjus reconnaît que cet établissement fut: «... la première institution d'éducation féminine susceptible de rivaliser avec l'enseignement masculin... ».⁹ Mais pour elle:

... En dépit de certains points communs superficiels, l'institution n'a donc rien à voir avec le modèle éducatif des orphelinats italiens, comme celui où exerça Vivaldi [...] Cette

⁹ A. Piéjus, *Le théâtre des demoiselles-Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p.17

institution, comme Saint-Cyr, se donnait pour tâche d'élever des jeunes filles dans le besoin et leur faisait pratiquer la musique. Mais cette activité ne recouvre pas les mêmes exigences, la finalité éducative et sociale n'étant pas la même. La musique appartenait à Saint-Cyr à un ensemble de disciplines visant le polissage des enfants en vue de leur vie d'adultes cultivées, elle n'était pas une formation professionnelle qui devait leur permettre de gagner leur vie.¹⁰

Sur ce dernier point, on ne peut que s'inscrire en faux, puisque le but des hôpitaux vénitiens n'a jamais été de former des professionnelles, mais ici aussi de bonnes épouses. D'ailleurs, nous avons vu plus haut¹¹ que lors de leur mariage, leurs époux devaient signer un acte notarié stipulant qu'elles renonçaient à exercer une carrière publique.

En revanche, il est vrai que de nombreux points séparent les deux expériences. La durée du succès, beaucoup plus bref pour Saint-Cyr en raison de l'attitude de sa directrice. Son ampleur: le public de Saint-Cyr était beaucoup plus réduit que celui des hôpitaux. La condition sociale des pensionnaires: Saint-Cyr était réservé à une élite, celle de la noblesse, même pauvre. Enfin, l'expérience de Saint-Cyr s'inscrit aussi dans un contexte français particulier, la querelle du théâtre.

Pour autant, les deux institutions visaient à secourir des filles désavantagées au point de vue économique et à en faire de bonnes épouses.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹¹ Cfr. *supra*, p. 6.

Mais surtout, du point de vue qui est le nôtre-la promotion féminine-les deux institutions apportent la preuve concrète que contre les préjugés et pratiques séculaires, les filles étaient aussi capables que les garçons de réussir dans le domaine musical, pourvu qu'on leur en donnât les moyens. Les réactions de demoiselles de Saint-Cyr à leur propre succès montrent aussi qu'elles auraient souhaité continuer dans cette voie si leur directrice ne s'y était opposée.

En cela, la micro-expérience de Saint-Cyr et le succès pluri- séculaire des hôpitaux italiens se rejoignent.