Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique

Caroline Giron-Panel, Solveig Serre

▶ **To cite this version:**

Caroline Giron-Panel, Solveig Serre. Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique. Genèse du vedettariat théâtral (XVIIe-XIXe siècle), Florence Filippi, May 2014, Poitiers, France. halshs-01219045

HAL Id: halshs-01219045
https://shs.hal.science/halshs-01219045

Submitted on 21 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique

Caroline Giron-Panel (Centre Jean-Mabillon, École nationale des chartes)
et Solveig Serre (CNRS, THALIM)

Conçue dès sa création, en 1672, comme une véritable entreprise de spectacle au sein de laquelle les artistes sont des salariés et non des partenaires, l'Académie royale de musique (Opéra de Paris) est une maison fort peu disciplinée. Dans ce contexte, gérerles membres les plus éminents du chant et de la danse – on ne les nomme pas encore « vedettes », mais « premiers sujets » – est une condition nécessaire au bon déroulement des activités artistiques de l'établissement. Or, tout au long de l'Ancien Régime, les relations entre ces derniers et l'administration de l'Opéra sont placées sous le signe de la chicane et des scandales abondamment médiatisés, et les directeurs successifs sont confrontés constamment à de nombreux conflits qui prennent la forme de véritables guerres intestines. En nous fondant sur des documents d'archives internes à l'institution ainsi que sur la presse de l'époque, nous évoquerons ici les différentes modalités de la gestion de ces personnalités exceptionnelles et prendrons pour étude de cas le personnage emblématique d'Antoinette de Saint-Huberty.

1. Les vedettes au sein de l'Académie royale de musique

Minoritaires en nombre, les premiers sujets – catégorie qui n'est définie officiellement qu'en 1776 comme se composant des premiers sujets à proprement parler, des premiers remplaçants et des premiers doubles – se situent tout en haut de la pyramide du personnel artistique de l'Académie royale de musique : ce sont eux pour lesquels le public se déplace, eux dont la presse relate abondamment les performances et la vie privée[1].

Un statut symbolique et matériel privilégié

Les premiers sujets ont la primeur de créer les nouveaux rôles. Leurs remplaçants ne les interprètent que dans le cas où ceux-ci sont défaillants ou se sont lassés de leurs rôles. Les doubles, quant à eux, ne jouent jamais lors des premières représentations et se contentent de reprendre les rôles lorsque les remplaçants ne veulent plus les occuper. À chacun d'entre eux échoit un type de rôle qui lui est propre. Ainsi, en 1786-1787, M^lle^de Saint-Huberty chante les rôles de princesse et de reine Sa première remplaçante, M^lle^ Maillard, ne chante que les rôles de princesse. La chanteuse à trois doubles : M^lle^Gavaudan pour les rôles de princesse, M^lles^Audinot et Saint-Aubin pour les rôles de bergères[2]. Le système fonctionne à l'identique pour les danseurs : en 1787-1788, les trois premiers sujets de la danse se partagent les différents genres chorégraphiques : à Gardel échoit le sérieux, à Vestris le demi-caractère et à

[1] Pour davantage de détail, on pourra se référer à notre ouvrage : Solveig SERRE, *L'Opéra de Paris (1749-1790)* : *politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 111-117 ; voir également l'article de Youri CARBONNIER : « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI », *Histoire, économie et société*, 2003/2, p. 192.
[2] *Appointements du personnel*, 1786-1787, Archives nationales, AJ^13^ 26.

Nivelon le caractère comique. Le même partage se retrouve au sein des doubles, avec Fabre pour le sérieux et Laurent pour le comique[3].

Privilégiées dans leur carrière, les vedettes sont également celles pour lesquelles les conditions financières sont les plus favorables au sein de l'institution. Tout au long de l'Ancien Régime, l'écart se creuse même entre les premiers sujets et le reste du personnel artistique : si avant 1776 l'écart entre les salaires les plus élevés et les moins élevés est de 1 pour 13 – 300 livres à 4000 livres –, il se creuse davantage et passe de 1 pour 15 avec le système des feux, qui offre aux artistes jouant le plus souvent une entrée d'argent conséquente[4]. Le montant est porté à « 50 livres pour les sujets de la première classe du chant et pour les deux tiers de la somme pour les sujets de la première classe de la danse »[5]. En 1778, le système se fait encore plus avantageux pour les vedettes, le feu étant désormais attribué en fonction de l'importance du rôle et de la fréquence de la participation[6].Enfin, les vedettes, comme les autres employés de l'Opéra, bénéficient depuis 1698 d'une pension de retraite à condition qu'ils aient effectué quinze années de service, voire moins en cas de blessure. Comme la pension est au prorata de la rémunération en exercice, les vedettes jouissent elles aussi d'un statut de faveur.

La gestion des conflits

Durant tout l'Ancien Régime, les relations entre le personnel artistique et l'administration de l'Académie royale de musique sont placées sous le signe de la chicane et des scandales médiatisés. Les directeurs sont en effet confrontés en permanence à de nombreux conflits, dont les raisons sont multiples.

La direction de l'Opéra doit tout d'abord faire face à des rivalités entre vedettes, comme celle qui oppose à la fin de l'année 1775 Le Gros et Larrivée « relativement à des récompenses pécuniaires, qu'ils croyaient mériter exclusivement l'un et l'autre ». De même, en 1779, la querelle entre M^lle^ Beaumesnil et M^lle^ Rosalie fait grand bruit : « La première a écrit une lettre où elle se plaint que la seconde, faisant valoir son antériorité au théâtre de deux mois, accapare tous les rôles des opéras, tant anciens que modernes, quoique sa destination ne dût être à sa réception que de doubler M^me^Larrivée, tandis que la sienne était de remplacer M^lle^ Arnould ». Bien souvent, pour résoudre de tels conflits, les directeurs de l'Académie royale de musique achètent le silence des vedettes en déboursant des sommes conséquentes.

Il arrive également que les vedettes se liguent contre la direction de l'Opéra. La crise des années 1778-1780 est à cet égard particulièrement éloquente[7]. En 1778, Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay est nommé directeur de l'Opéra. Le jeune entrepreneur, qui appartient au milieu des grands financiers, entend affirmer avec force ses prérogatives en secouant l'institution – et par conséquent son personnel – qu'il juge inadaptée à une grande institution culturelle digne de ce nom. Pour ce faire, il fait paraître dès son arrivée un très long règlement destiné à « faire connaître l'étendue des droits du sieur De Vismes et rappeler aux différents sujets de l'Opéra les devoirs qu'ils ont à remplir et les règles de la subordination

---

[3] *Appointements du personnel*, 1787-1788, Archives nationales, AJ[13] 27.

[4] *Arrêt du conseil d'État portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique*, 30 mars 1776, Bibliothèque-musée de l'Opéra, P. A. 30 mars 1776.

[5] *Arrêt du Conseil d'État du roi contenant règlement pour l'Académie royale de musique*, 27 février 1778, Archives nationales, O[1] 613.

[6] *Arrêt du Conseil d'État du roi contenant règlement pour l'Académie royale de musique*, 27 février 1778, F-Pan : O[1] 613.

[7] Pour davantage de détail, on pourra se référer à notre article « Un fermier au tripot: Anne-Pierre-Jacques Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Revue de musicologie*, 96/1, p. 73-89.

dont ils ne doivent pas s'écarter »[8]. Le règlement instaure dès le départ un climat délétère entre le directeur et les vedettes de l'Opéra. Dès 1778, les *Mémoires secrets* font état d'une fronde contre le nouveau directeur, suscitée par « la police sévère que Vismes a voulu établir […] et par la confiance qu'une troupe de femmes jeunes et complaisantes a dans le pouvoir de leurs charmes sur des spectateurs puissants »[9]. Toujours cette même année 1778, le périodique évoque une confédération de treize vedettes« mutiné[e]s contre l'autorité du directeur »[10], qui prend l'habitude de se réunir en assemblée et de réclamer la démission de leur despote de directeur. À la fin de l'année, celles-ci proposent même au directeur de prendre sa place, moyennant 200 000 livres de dédommagement.En guise de riposte, Vismes fait arrêter et emprisonner les danseurs Vestris fils et Dauberval au cours d'une de leurs assemblées frondeuses, au motif que ces derniers avaient refusé de danser dans un ballet d'*Armide*. La vengeance des vedettes ne tarde pas : les frondeurs, qui se plaisent à assimiler leur révolte à celle des « Insurgents contre la mère patrie »[11] et à s'affubler des noms des héros de la révolution américaine – Washington, Franklin, Hancock – font publier les actes d'un faux procès qui, après audition des différentes parties, s'achève par un arrêt condamnant le directeur à quitter l'administration de l'Opéra. Appréciant mal la plaisanterie, Vismesdemande au ministre Amelot de faire des recherches « exactes et sévères » et de punir les fauteurs de trouble. Mais ce sont les artistes qui sortiront vainqueurs de ce bras de fer, en obtenant en 1780 la démission de Vismes et la direction collégiale de l'institution, sous la forme d'un Comité[12].

2. Une vedette à part entière : Antoinette de Saint-Huberty

C'est dans ce contexte que se déroule une grande partie de la carrière d'Antoinette de Saint-Huberty, qui profite sans vergogne de son statut de vedette pour dicter à l'administration de l'Académie royale de musique ses conditions, parfois mirobolantes. La Saint-Hubertyillustre à la perfection toutes les caractéristiques de la vedette, depuis les cachets exhorbitantsjusqu'aux caprices de diva, en passant par l'étalage dans la presse de sa vie privée. Si la presse à scandales se délecte des déboires amoureux de la chanteuse, ses démêlés avec l'administration de l'Opéra sont aussi pain béni pour les chroniqueurs. Au-delà de l'anecdote, ces sources, que l'on peut confronter aux rapports des directeurs successifs de l'Académie royale de musique, permettent de dresser le portrait d'une femme sûre de son talent, qui gère avec brio sa carrière et même, un temps, celle de son premier mari pour lequel elle obtient un poste à l'Opéra[13]. On découvre une artiste qui a le sens du spectacle, se met en scène et joue le public contre l'institution qui l'emploie, n'hésitant pas à recourir au chantage pour obtenir un salaire équivalent – voire supérieur – à ses homologues masculins, ou s'assurer qu'elle ne sera pas remplacée en cas d'absence ou de maladie, ce qui lui permet de

[8]THUILLIER Guy, *Les Pensions de retraite des artistes de l'Opéra (1713-1714)*, Paris, Comité d'histoire de la sécurité sociale 1999, p. 1.
[9]*Correspondance littéraire secrète*, 6 février 1779.
[10]*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, John Adamson, 13 mars 1779, tome 13, p. 312.
[11]*Ibid*,28 décembre 1778, tome 12, p. 211.
[12] « Pour une nouvelle approche des représentations de l'Académie royale de musique: les comptes rendus du Comité au ministre », *in* MARTINR. et NORDERAM. (dir.), Les *Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire: les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, p. 107-116.
[13] En 1778, en effet, quelques mois après sa première apparition à l'Académie royale de musique dans le rôle de Mélisse dans *Armide*de Gluck, Antoinette de Saint-Huberty fait embaucher son mari, Claude-Philippe Croisilles de Saint-Huberty, comme intendant à l'Opéra, avant qu'une ultime scène digne des pires tabloïds conduise la chanteuse à demander – et obtenir ! - l'annulation du mariage, en 1779.

tenir le haut du pavé pendant près d'une décennie. À travers l'exemple d'Antoinette de Saint-Huberty, c'est tout un pan de la gestion des vedettes qui se dévoile, entre préoccupations économiques et choix artistiques.

La construction d'une carrière

Sous la direction du Comité, Antoinette de Saint-Huberty profite de ses liens avec Gossec, qui en est membre à partir de mars 1782, pour émettre des revendications qui augmentent au rythme du départ des autres *prime donne*, ce qui lui assure progressivement une place de premier choix. Après la mort de Marie-Joséphine Laguerre, en février 1783, puis le retrait de la scène de Rosalie Duplant et Rosalie Levasseur la même année, Antoinette de Saint-Huberty accède au devant de la scène et entend bien garder cette place le plus longtemps possible. Pour ce faire, elle n'hésite pas à jouer le public contre l'administration de l'Opéra. Consciente de l'importance de la nouveauté pour séduire un public versatile, elle se fait connaitre par ses innovations costumières, inspirées de sentiments historicistes mais qui semblent bien sulfureuses à des spectateurs habitués à voir les actrices vêtues de lourds costumes. En septembre 1782, elle joue Ariane dans un pastiche d'Edelmann, et imagine avec le peintre Moreau un costume qui fait couler beaucoup d'encre**[fig. 1]**. Si l'on en croit Le Vacher de Charnois, créateur du *Journal des théâtres* :

> On a vu cette actrice paroître vêtue d'une longue tunique de lin attachée sous le sein, les jambes nues et chaussées d'un brodequin antique. De sa tête libre descendaient avec grâce plusieurs nattes faites de ses cheveux qui jouoient sur ses épaules. Ce costume neuf pour les spectateurs, et aussi vrai qu'élégant, fut applaudi avec une sorte d'ivresse mais, malgré l'aveu du public, malgré le suffrage des artistes, il vint des ordres qu'on appela *ministériels*, qui défendirent à M^lle^Saint-Huberti de reparoître sous ce beau costume, et à la seconde représentation de l'ouvrage, elle fut obligée de se remontrer avec l'attirail lourd et ridicule de nos coquettes et de nos prudes[14].

Pierre-Louis Guinguené voit quant à lui dans cette innovationl'origine de son succès public, qu'il attribue également aux capacités de la musicienne à naviguer sans entraves au sein des querelles qui déchirent alors gluckistes et piccinistes :

> C'est dans l'acte d'Ariane qu'elle fût pour la première fois chargée d'un rôle principal. Le succès qu'elle y obtint excita contre elle toutes les petites passions des coulisses. On était prêt à la renvoyer de l'Opéra. Piccinni seul la soutint. II rappela à ceux qui étaient les puissances de cet État, le mot plaisant et sensé de Gluck[15] ; il leur prédit qu'en effet ils auraient bientôt besoin d'elle, et qu'ils seraient trop heureux de l'avoir. Le choix qu'il fit d'elle pour le rôle intéressant de Sangaride et la manière supérieure dont elle en rendit non seulement les airs, mais les scènes, mirent tout le public de son parti, et la fixèrent sur ce théâtre, dont elle a pendant dix ans fait la gloire[16].

Ce nouveau statut se traduit par des revendications qui portent à la fois sur le salaire et sur les égards que la chanteuse estime lui être dus. En 1782, elle gagne 5 500 livres par an,

---

[14]LE VACHER DE CHARNOISJean-Charles, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations*, I, p. 35-36.

[15] « C'est à Gluck et à Piccini que l'Opéra dût cette fameuse actrice ; l'un la produisit sur ce théâtre, l'autre l'empêcha d'en sortir. La première fois qu'elle parût à une répétition d'Armide, où Gluck qui l'avait fait recevoir dans les chœurs, lui donna un petit rôle de coryphée, elle était vêtue de noir, et arrangée comme une femme qui arrivait d'Allemagne. On lui trouva l'air de Madame la Ressource. Messieurs, Messieurs, dit Gluck, cette Madame la Ressource sera un jour votre ressource » (GUINGUENEPierre-Louis, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini*, Paris, Veuve Panckoucke, 1800-1801, p. 61).

[16]*Ibid*., p. 62.

une somme semblable à celles offertes par les théâtres italiens à leurs divas, mais bien supérieure à celles allouées habituellement par l'Opéra à ses premiers sujets du chant[17]. L'année suivante, l'administration de l'Académie royale de musique décide de renégocier le contrat de la chanteuse, lui proposant une augmentation de 1 500 livres, somme initialement destinée à Marie-Joséphine Laguerre. Antoinette de Saint-Huberty, consciente d'être en position de force suite à la raréfaction des voix de soprano, demande un temps de réflexion pour envisager cette proposition. Elle ne répond que plusieurs semaines plus tard, après avoir reçu d'Amelot une lettre indiquant que le roi commençait à s'impatienter. La chanteusedicte alors ses conditions : outre 3 000 livres pour chacun de ses rôles, elle exige une partie des recettes de l'Opéra les jours où elle chante. Elle demande également le versementimmédiat de 3 000 livres pour signer le nouveau contrat ainsi qu'un surplus annuel de 1 500 livres qui seront prises sur les sommes allouées à la Musique du Roi. Parallèlement à ces exigences salariales, la chanteuse, certaine de son talent et soucieuse de conserver sa place au sein du personnel de l'Opéra, demande à jouir de deux mois de vacances par an et exige qu'aucun de ses rôles ne soit attribué à une autre chanteuse sans qu'elle n'ait donné son accord. Ces conditions exorbitantes soulignent à la fois le statut de la musicienne, son audace en tant que femme et la conscience qu'elle a de la place qu'elle occupe à l'Académie royale de musique, place qu'elle entend à la fois chèrement monnayer et conserver le plus longtemps possible[18].

Ces exigences, qui assurent à la musicienne une réputation de diva capricieuse, sont acceptées par l'administration de l'Opéra, qui juge les caprices inhérents à la personnalité de sa chanteuse : l'Académie royale de musique signe donc le 22 mars 1783 avec Antoinette de Saint-Huberty un contrat de huit ans qui assure à la chanteuse un revenu minimum garanti de 9 000 livres par an. Toutes les autres requêtes d'Antoinette de Saint-Huberty sont également acceptées, Amelot insistant pour que ces clauses extrêmement favorables à la chanteuse ne soient pas ébruitées auprès des autres sujets[19].

Didon

La situation de la Saint-Huberty ne cesse dès lors de s'améliorer, au même rythme que ses exigences : en 1783, elle interprète la *Didon* de Piccini, rôle dans lequel elle est immortalisée par le sculpteur Lucas de Montigny **[fig. 2]**. Une fois encore, le succès de la musicienne tient autant à son talent pour le chant qu'à un effet de surprise savamment orchestré : sur les conseils de Moreau, elle demande – et obtient – que le costume de Didon soit modifié pour offrir au public une reconstitution fidèle des tenues de la reine de Carthage – ou du moins à l'image que s'en faisait le XVIII^{e} siècle finissant. Antoinette de Saint-Huberty paraît donc sur scène vêtue d'une tunique en lin attachée par une ceinture haute, recouverte d'un manteau de pourpre, pieds nus dans des brodequins lacés et coiffée d'une couronne entourée d'un voile. Les exigences costumières de la chanteuse sont perçues par l'Académie royale de musique comme susceptibles d'attirer le public ; elles sont donc acceptées, à la condition expresse que les autres sujets de l'Opéra se contentent des costumes qui leur sont fournis, la Saint-Huberty jouissant une fois encore d'un traitement de faveur[20].

---

[17] Y. CARBONNIER, *op.cit.*, p. 192.

[18] Les documents relatant ces tractations se trouvent à Paris, Archives nationales, O^{1} 613.

[19] Paris, Archives nationales, O^{1} 613, p. 249-252.

[20] Un an plus tard, lorsqu'elle joue Armide dans une représentation donnée en l'honneur du roi de Suède, Antoinette de Saint-Huberty envoie de nouveau au Comité une proposition de costume. Le Comité accepte, Amelot suit son avis, mais envoie un billet soulignant que le traitement de faveur dont jouit la vedette ne doit en aucun cas être étendu aux autres sujets : « Bon pour cette fois seulement et sans tirer à conséquence pour l'avenir, tous les sujets indistinctement devant se servir des habits qui leur sont fournis par l'administration de l'Opéra, lorsqu'ils auront été reconnus et jugés en état de servir » (Paris, Archives nationales, O^{1}626, cité par

La *Didon* de Piccini remporte un immense succès, autant à la Cour qu'à Paris, et fait même l'objet d'une tournée triomphale en province. Antoinette de Saint-Hubertyen orchestre le succès, veillant toujours à en être la principale bénéficiaire, comme l'illustre l'épisode de la couronne de lauriers, rapporté par Papillon de la Ferté :

> Vendredi dernier on a jeté du parterre sur le théâtre une couronne qui portait pour devise 'À l'immortelle Saint-Huberty'. L'actrice qui jouait avec elle l'a ramassée et l'a mise sur la tête de Mme Saint-Huberty. Ce jeu, qui paroit un arrangement peut-être concerté avec la demoiselle Saint-Huberty, n'est pas indifférent ; car ceux qui donnent ainsi des couronnes (chose sans exemple au théâtre pour un acteur) pourraient bien s'accoutumer aussi à jeter des pommes cuites ou des oranges, comme en Angleterre, à un acteur qui leur déplairoit ; alors il n'y auroit plus moyen de se mêler du spectacle. Cette espèce de triomphe n'a cependant pas rendu Mme Saint-Huberty plus reconnoissante, car elle refuse de jouer mardi prochain son rôle de Didon ; comme la recette de ce jour-là seroit médiocre, si l'on ne donnoit pas cet opéra, j'ai pensé que vous approuveriez, monseigneur, que je donnasse des ordres pour faire remplacer la dame Saint-Huberty par la demoiselle Maillard, à laquelle M. Piccini a montré le rôle de Didon, et qu'il désire lui voir jouer. Si, comme elle est fort jeune, elle n'a pas autant de finesse de jeu que Mme Saint-Huberty, elle s'en tirera toujours assez bien, malgré la cabale qu'il pourra y avoir, pour plaire au public, d'autant plus qu'elle a une voix qui peut faire envie à la dame Saint-Huberty ; mais M. Piccini, qui forme des vœux pour cette jeune actrice, n'ose se montrer à découvert, de peur de déplaire à Mme Saint-Huberty[21].

Cette anecdote illustre l'importance grandissante du public et les moyens de pression dont disposent alors les vedettes pour faire plier les théâtres et les soumettre à leur volonté. Mais ce pouvoir des artistes sur l'administration est évidemment à double tranchant : redoutables tant qu'ils jouissent de la faveur du public, les chanteuses de l'Opéra en sont totalement dépendantes, et sa désaffection peut avoir des conséquences dramatiques pour celles qui jouent la salle contre l'administration.

Consciente du caractère éphémère de la gloire, Antoinette de Saint-Huberty multiplie les tournées en province, ce qui selon Dauvergne aurait en moins de quatre ans grandement altéré la qualité de sa voix[22]. Dauvergne prophétise alors la déchéance de la musicienne à très court terme, tout comme Gossec, qui écrit le 8 novembre 1786 que la Saint-Huberty court à sa perte de façon inexorable[23]. De fait, Antoinette de Saint-Huberty ne crée qu'un seul rôle nouveau après 1786, et ses apparitions sur scène se font plus rares. À Dauvergne qui s'en plaint, elle dit souffrir de problèmes de santé, se lamente des plaintes continuelles que l'administration de l'Opéra lui adresse et menace de quitter le théâtre, ce qu'elle ne fait finalement qu'en 1790 pour suivre son époux, Louis-Alexandre de Launay, comte d'Entraigues, en exil en Angleterre. Elle cesse alors toute activité artistique et meurt assassinée par un inconnu en 1812.

Ainsi, Antoinette de Saint-Hubertypeut apparaître comme l'archétype de la vedette de l'Opéra : artiste maudite dans sa jeunesse, proie facile d'un aventurier, elle prend ensuite la mesure de son talent et sait parfaitement l'utiliser pour se rendre indispensable. Capricieuse,

---

Adolphe JULLIEN, *L'Opéra secret au XVIII^e siècle (1770-1790) : aventures et intrigues secrètes racontées d'après les papiers inédits conservés aux archives de l'État et de l'Opéra*, Paris, E. Rouveyre, 1880, p. 143).

[21] Paris, Archives nationales, O^1 626, cité par *Ibid.*, p. 150.

[22] « Hier, la demoiselle Saint-Huberty a paru au public avoir perdu beaucoup de sa voix. Je vous prédis que cette femme ne tiendroit pas encore deux ans, je suis persuadé que si elle fait encore un voyage en province, elle s'achèvera tout à fait » (Paris, Archives nationales, O^1 626, 21 juillet 1787, cité par Edmont DE GONCOURT, *Madame Saint-Huberty d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, Paris, Charpentier et Cie, 1885, p. 231).

[23] Lettre de Gossec à Papillon de la Ferté publiée par François-Joseph FETIS,*Revue musicale*, 1829, 3^e année, t. V, p. 515.

elle se met en scène pour séduire un public inconstant et s'en faire aimer, n'hésitant pas à délaisser Paris pour faire fortune en multipliant les apparitions provinciales. De la diva, elle a aussi la vie aventureuse, que les mémorialistes ne manquent pas de rappeler, la rumeur se mêlant comme il se doit à l'envi pour accuser la chanteuse de multiplier les amants ou de pervertir ses jeunes élèves[24]. Son exemple illustre parfaitement les différents aspects du vedettariat théâtral, qui émergent progressivement au cours du XVII^e^ siècle et semblent se figer au siècle suivant : salaires exorbitants, frasques professionnelles et personnelles font les bonnes feuilles des gazettes, alors que les vedettes prennent progressivement conscience du pouvoir que leur donne l'adhésion du public, puissante et fragile, à l'aune de laquelle se mesure leur talent.

[24] Dauvergne l'accuse notamment d'entretenir des relations contre-nature avec une autre chanteuse, la demoiselle Hus, dans une lettre à Papillon de la Ferté datée du 23 décembre 1788 (cité par E.DE GONCOURT, *op. cit.*, p.168).