



HAL
open science

Séduction féminine dans l'Europe baroque

Caroline Giron-Panel

► **To cite this version:**

Caroline Giron-Panel. Séduction féminine dans l'Europe baroque. Seduire. Discours, représentations et pratiques de la séduction du Moyen-Age à nos jours, Jun 2016, Toulouse, France. halshs-01681054

HAL Id: halshs-01681054

<https://shs.hal.science/halshs-01681054>

Submitted on 17 Jan 2018

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.

Anges et sirènes

Pouvoir sensoriel de la musique et séduction féminine dans l'Europe baroque

Caroline GIRON-PANEL
CMBV / CENTRE JEAN MABILLON

De Pierre-Paul Rubens à Cecil B. DeMille, Dalila est généralement représentée sous la forme d'une courtisane désirable, traîtresse au service des Philistins jouant de ses charmes pour perdre Samson. De fait, le récit biblique insiste sur la séduction comme arme de destruction : lorsqu'ils viennent trouver Dalila pour lui proposer une forte somme d'argent en contrepartie du secret de la force de Samson, les Philistins ordonnent à Dalila « Séduis-le » (Juges, 16:5-7). En présentant Dalila comme une femme de mauvaise vie, l'iconographie traditionnelle considère que Samson cède à ses plus bas-instincts en révélant son secret à celle dont il souhaite continuer à partager la couche. Or, c'est ignorer la lettre du récit biblique, qui ne met pas l'accent sur le corps désirable de Dalila mais bien sur le pouvoir de sa voix : c'est en « harcelant de paroles » Samson et en l'accusant de faux serments d'amour (« Comment peux-tu dire « Je t'aime » alors que ton cœur n'est pas avec moi ? ») qu'elle parvient à faire céder les résistances de Samson, « excédé à en mourir » (Juges 16-15). Ce pouvoir séducteur de la voix féminine apparaît également dans le livre des Proverbes, qui rassemble les conseils d'un père à son fils et met en scène une femme « vêtue comme une prostituée [...] hardie et insolente » qui propose à un jeune homme de profiter de l'absence de son époux pour passer la nuit avec elle. Or, ce ne sont ni les promesses de « jouir dans la volupté » ni la description de la riche demeure qui parviennent à convaincre le jeune homme, mais bien la « force de persuasion » de la jeune femme, le « charme doucereux de ses lèvres » (Proverbes, 7:10-21).

Qu'il s'agisse de céder à la volupté au mépris de la morale ou, de guerre lasse, de trahir un secret, le pouvoir de la voix féminine est présenté dans l'Ancien Testament comme puissant et pernicious. S'il est difficile de lutter contre les attraits du corps d'une séductrice, il est presque impossible de résister à sa voix, qui s'infiltré dans l'oreille de l'auditeur pour atteindre son cœur et transformer celui qui l'écoute en amant soumis. Lorsque cette voix féminine se module en chant, son pouvoir de séduction est décuplé, le plaisir de l'écoute se mêlant à la conviction des paroles pour atteindre l'auditeur. Chantante, la voix féminine est donc plus périlleuse encore, comme l'illustre Camille Saint-Saëns en mettant en scène Samson et Dalila dans l'oratorio éponyme, achevé en 1877. Mis en garde dès le premier acte contre les « charmes » de la voix de Dalila, « plus douce que le miel », Samson se laisse séduire par le chant la traîtresse¹. Conscient de sa faiblesse, il prie pourtant le Ciel de fermer son cœur « à la douce voix qui [le] presse », sans succès². Dalila, consciente du pouvoir de la voix, joue d'un effet de miroir : en affirmant à Samson que son « [son] cœur s'ouvre à [sa] voix » et lui intimant de « répondre à [sa] tendresse » en lui ouvrant, à son tour, son cœur, elle souligne l'effet de la voix chantée sur les sentiments de ceux qui l'entendent³. « Mon cœur s'ouvre à ta voix », l'un des

¹ « [Un vieil hébreu] : Malheur à toi si tu subis les charmes / De cette voix plus douce que le miel / Jamais tes yeux n'auront assez de larmes / Pour désamorcer la colère du ciel » (Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, acte I scène VI).

² « O Dieu ! toi qui vois ma faiblesse / Prends pitié de ton serviteur ! / Ferme mes yeux, ferme mon cœur / A la douce voix qui me presse ! » (Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, acte I scène VI)

³ « Mon cœur s'ouvre à ta voix / Comme s'ouvrent les fleurs / Aux baisers de l'aurore ! / Mais, ô mon bien-aimé / Pour mieux sécher mes pleurs / Que ta voix parle encore ! / Dis-moi qu'à Dalila / Tu reviens pour jamais /

airs les plus célèbres du répertoire lyrique, illustre le lien entre vocalité et séduction féminine. Doté d'une aura presque magique, le chant féminin enchante celui qui l'écoute, provoquant une forme d'altération du discernement, le pouvoir de la voix féminine pouvant contraindre les hommes à agir à l'encontre de leurs propres intérêts. La nécessité de se prémunir contre cette « arme de séduction massive », d'autant plus pernicieuse qu'elle agit sans que celui qui la subit n'en ait conscience, explique la suspicion que suscite le chant féminin. Depuis le mythe fondateur des sirènes jusqu'aux interdits pesant actuellement sur la pratique chorale féminine dans certains pays, il est possible de retracer l'histoire de cette forme de séduction, des peurs qu'elle suscite et des stratégies échafaudées pour tenter d'en limiter l'impact. En se concentrant sur l'Europe baroque, le présent article entend apporter une modeste contribution à cette histoire, qui reste encore largement à écrire.

I. Les sirènes ou la séduction mortelle du chant

Les préventions contre les charmes vénéneux de la voix féminine ne datent pas de Camille Saint-Saëns, ni même de l'invention de l'opéra. Dès l'Antiquité, les récits mythologiques mettent en garde contre la séduction du chant féminin, à travers l'exemple repoussoir des sirènes, créatures non humaines mais identifiées par la tradition comme appartenant au sexe féminin.

Tu rencontreras d'abord les Seirènes qui charment tous les hommes qui les approchent ; mais il est perdu celui qui, par imprudence, écoute leur chant, et jamais sa femme et ses enfants ne le reverront dans sa demeure, et ne se réjouiront. Les Seirènes le charment par leur chant harmonieux, assises dans une prairie, autour d'un grand amas d'ossements d'hommes et de peaux en putréfaction⁴.

Accusées par Circé de charmer les hommes par leur chant mélodieux (λιγυρῆ θέλγουσι αἰοιδῆ), les sirènes apparaissent comme dangereuses, non en raison de leurs appâts, mais bien à cause de leur voix littéralement irrésistible. Ni le spectacle peu ragoutant des os et des corps décomposés s'entassant près des créatures ni les mises en garde de la magicienne ne suffisent à détourner les marins de ces voix aussi belles que dangereuses. Même Ulysse, s'il n'avait pris soin de se faire lier au mat de son navire, aurait suivi ces voix enjôleuses, au péril de sa vie. Oubliant sa patrie et sa famille, le malheureux auditeur, séduit par le chant de ces créatures inhumaines, perd la raison et paye de sa vie le fait de s'être laissé aller au plaisir de l'ouïe.

Seul Orphée, dans le poème d'Apollonios de Rhodes, parvient à lutter contre le charme en couvrant le chant des sirènes par la musique de sa lyre :

L'île était habitée par les Sirènes, si funestes à ceux qui se laissent séduire par la douceur de leurs chants. Filles d'Achéloüs et de la Muse Terpsichore, elles accompagnaient autrefois Proserpine et l'amusaient par leurs concerts avant qu'elle eût subi le joug de l'hymen. Depuis, transformées en des monstres moitié femmes et moitié oiseaux, elles étaient retirées sur un lieu élevé, près duquel on pouvait facilement aborder. De là, portant de tous côtés leurs regards, elles tâchaient d'arrêter les étrangers qu'elles faisaient périr en les laissant consumer par un amour insensé. Les Argonautes, entendant leurs voix, étaient près de s'approcher du rivage, mais Orphée prenant en main sa lyre, charma tout à coup leurs oreilles par un chant vif et rapide qui effaçait celui des Sirènes, et la vitesse

Redis à ma tendresse / Les serments d'autrefois / Ces serments que j'aimais ! / Ah! réponds à ma tendresse ! / Verse-moi, verse-moi l'ivresse ! » (Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, acte II scène III)

⁴ Homère, *L'Odyssée*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1893, chant XII.

de leur course les mit tout à fait hors de danger. Le seul Butés, fils de Téléon, emporté tout d'abord par sa passion, se jeta dans la mer⁵.

Dans la version d'Apollonios de Rhodes, le chant d'Orphée est rendu supérieur à celui des sirènes par l'accompagnement instrumental et le rythme qu'il lui donne : au chant « harmonieux » des sirènes, qui ensorcelle les hommes, se substitue le chant « vif et rapide » d'Orphée, qui les galvanise. La séduction de la voix des sirènes peut donc être battue en brèche par une composition mêlant voix masculine et instrument – notons toutefois que la lyre d'Orphée, don d'Apollon, est d'origine divine et que le musicien lui-même est fils de la muse Calliope « à la belle voix », ce qui explique sans doute la capacité du musicien à lutter contre le chant irrésistible des créatures mythologiques.

Le lien entre séduction de la voix féminine et péril pour l'auditeur semble ainsi tirer son origine des récits bibliques ou mythologiques : chantante, la femme est périlleuse car sa voix possède le pouvoir de faire agir les hommes contre leur volonté et leurs intérêts, annihilant toute volonté propre. Dès lors que la voix féminine est perçue comme source de danger pour les hommes, il devient nécessaire de la réguler, afin que les femmes ne puissent faire mauvais usage de cet organe par trop puissant.

Dans les sociétés chrétiennes, le pouvoir de la voix féminine est limité par l'affirmation péremptoire de Paul interdisant aux femmes de prendre la parole – et à plus forte raison de chanter – à l'Eglise (« *Mulieres in ecclesia taceant* » I Cor. 14, 34). Les chanteuses sont ainsi rejetées dans la sphère profane, de même que les instrumentistes de sexe féminin, accusées de faire profession de leur talent musical en même temps que de leurs charmes⁶. Progressivement, dans les territoires sous domination pontificale, les interdits qui pèsent sur la pratique du chant féminin se mêlent aux préventions de l'Eglise vis-à-vis des spectacles, qu'il s'agisse de théâtre ou d'opéra. Ainsi, les papes qui se succèdent à l'époque moderne tentent d'interdire aux femmes d'assister aux spectacles, mais également d'y participer. Le décret de Sixte V interdisant en 1588 aux femmes de se produire sur scène, célèbre pour avoir ouvert les théâtres d'opéra aux castrats, n'est guère respecté hors des Etats pontificaux, où les papes successifs peinent à faire respecter l'interdiction du chant féminin, tant dans les églises conventuelles que sur les scènes profanes. C'est ainsi qu'Innocent XI, furieux que le duc du Mantoue mette la voix d'Angela Voglia dite « la Giorgina » au rang des merveilles de Rome, aurait, cent ans après Sixte V, réaffirmé l'interdiction pour les chanteuses de se produire en public. Cette interdiction du chant féminin s'étend sous le pontificat de Clément XI à l'ensemble des femmes de la chrétienté, y compris dans la sphère privée, la pratique de la musique étant perçue comme incompatible avec la modestie et la bienséance, vertus féminines par excellence⁷.

Bien que ces interdits englobent indistinctement pratique vocale et pratique instrumentale, le chant est perçu comme particulièrement dangereux, à la fois pour celle qui le pratique et pour celui qui

⁵ Rhodius Apollonius, *L'Expédition des Argonautes ou la conquête de la Toison d'Or*, trad. J. J. A. Caussin, Paris, Moutardier, 1796, chant IV.

⁶ Dans sa *Constitution d'Athènes*, Aristote précise ainsi que les « joueuses de flûte, de lyre et de cithare, ne [seront] pas louées plus de deux drachmes, et si plusieurs personnes se disputent la même femme, ils tirent au sort pour décider et la louent à celui que le sort a désigné » (cité par Robert Flacelière, *La Vie quotidienne en Grèce au temps de Périclès*, Paris, Hachette, 1971, p. 25). Notons que l'assimilation des musiciennes à des courtisanes existe également dans les sociétés préislamiques. Connues sous le nom de *qaynât*, leur fréquentation est dénoncée comme *Jâhiliya*, terme qualifiant l'ignorance et soulignant le lien entre alcool, musique et fornication (Aline Tazuin, « Femme, musique et Islam. De l'interdit à la scène », *Clio, femmes, genre, histoire*, 25/2007, p. 133-153).

⁷ Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 155.

l'entend. C'est ainsi qu'en 1691, Jean Frain du Tremblay peut s'appuyer sur les écrits de saint Augustin pour affirmer que les

chansons amoureuses, amollissant et corrompant enfin l'esprit des hommes, les font déchoir de la vertu et tomber dans l'impureté [...]. Cela est à la mode, dit-on, il sied bien à une fille qui a de la voix de savoir chanter. A la bonne heure qu'elle sache chanter ; mais si elle chante ce qu'elle ne doit jamais ni sentir ni aimer, elle ne saurait être innocente devant Dieu, puisqu'elle expose la pureté et l'innocence de son cœur⁸.

La perception de la chanteuse comme sirène, à la fois enchanteresse et maléfique, dangereuse parce que disposant du pouvoir d'agir sur le cœur des hommes sans leur consentement, est encore largement répandue dans l'Europe baroque. Les écrits théoriques de la fin du XVII^e siècle insistent souvent sur le lien entre lascivité des chants et sensualité des corps chantants, l'une et l'autre contribuant à déchaîner chez les auditeurs des passions impures. Ainsi, dans sa préface aux *Cantiques spirituels* de Champenois, le père Crasset n'hésite pas à qualifier, dans la même phrase, de « sirènes », d'« idoles du monde » et d'« infâmes Venus » les chanteuses d'opéra, les accusant d'utiliser leur voix pour ensorceler l'auditoire et le détourner de Dieu :

Satan jaloux de la gloire de Dieu, et ne pouvant souffrir qu'on chantât ses louanges, a fait tout son possible pour troubler ces divins accords. Il a dégoûté la plupart des chrétiens de ces chastes et religieux concerts, et leur a inspiré au lieu des airs profanes et lascifs, qui n'allument pas dans le cœur le feu de l'amour de Dieu, mais celui d'une passion impure. Ils font monter à présent sur le théâtre des muses sans pudeur, qui flattant les oreilles, empoisonnent les cœurs, soulèvent les passions, débauchent les esprits et inspirent le vice par le chant de la voix et par les gestes étudiés du corps. [...] Je ne m'étonne donc plus que les chrétiens prennent plaisir à chanter des airs qui flattent leurs vices et leurs impuretés : mais ce qui me surprend, c'est qu'il se rencontre même des gens de piété qui se laissent enchanter par ces sirènes, et qui ne font point scrupule de publier les louanges de ces idoles du monde, en chantant les airs qui leur sont consacrés. [...] Ils aiment mieux boire dans la coupe empoisonnée de Babylone que dans le calice du Seigneur. Ils prennent plus de plaisir à chanter les louanges d'un Cupidon lascif et d'une infâme Venus que celles de leur Sauveur et de sa sainte Mère. Ils vont à des concerts où toutes les passions s'échauffent et où tous les vices jouent leur personnage⁹.

II. Voix et corps : séduction vs sensualité

Ces « sirènes » qui entraînent leur auditoire sur la voie du vice sont différentes de leurs référents mythologiques car elles n'utilisent pas seulement leur voix : par leur chant, elles « flattent les oreilles », « empoisonnent les cœurs » et « soulèvent les passions », mais c'est avec leur corps, rendu mobile par l'exercice du chant, qu'elles « débauchent les esprits » et « inspirent le vice ». Cette érotisation du corps des musiciennes sur scène envahit à l'époque baroque les écrits théoriques sur les femmes, mais aussi la poésie, la fiction, la peinture. Comme l'a démontré Stefano Lorenzetti¹⁰, la

⁸ Jean Frain du Tremblay, *Nouveaux essais de morale sur le luxe et les modes*, Paris, Hortemels, 1691, p. 83, cité par *Ibid.*

⁹ Jean Crasset, *Cantiques spirituels...* Paris, E. Michallet, 1685 cité par Thierry Favier, *Le chant des muses chrétiennes. Cantiques spirituels et dévotion en France (1685-1715)*, Paris, Société française de musicologie, 2008, p. 192.

¹⁰ Stefano Lorenzetti, « Quel celeste cantar che mi disface. Immagini della donna ed educazione alla musica nell'ideale pedagogico del Rinascimento italiano », *Studi musicali*, 23/2 (1994), p. 241-261 et Stefano Lorenzetti, « Public behavior, music and the construction of feminine identity in the Italian Renaissance », *Recercare*, 23 (2011), p. 7-34.

séduction exercée par la voix féminine est alors analysée essentiellement en terme de dangerosité ou de bienfaits pour les hommes qui les écoutent : danger du désir charnel que peuvent éveiller les performances d'une virtuose, mais aussi, dans une perspective néo-platonicienne plus optimiste, élévation spirituelle à laquelle peut porter la contemplation des beautés sonores et visuelles féminines. En dépit de leur apparente opposition, ces deux visions ne représentent en réalité que les deux faces d'une même médaille, qui maintiennent la musicienne dans le statut d'objet du désir – spirituel ou corporel – de l'auditeur, *a priori* masculin.

A mesure que l'opéra se diffuse en Europe, l'érotisation du corps des chanteuses se double d'une assimilation de celles qui font commerce de leur voix à des femmes de mauvaise vie. « La fille d'opéra est généralement assimilée à une prostituée. Le fait de se montrer en public, sur la scène, la place d'emblée comme un objet sexuel. Le plaisir esthétique qu'elle procure, l'admiration qu'elle peut susciter par ses talents, l'émotion qu'elle fait naître la rendent dangereuse », écrit avec justesse Raphaëlle Legrand¹¹. Cette dangerosité s'explique par l'incapacité de l'auditoire à résister aux plaisirs que font naître la voix féminine, et se traduit par une attitude mêlant admiration pour l'artiste et mépris pour la femme, qui s'avilit en exerçant son art en public. Certains textes se contentent de lier beauté du chant et grâce du corps, soulignant la séduction exercée par le corps chantant de la musicienne :

Que de grâces et que de charmes
Embellissent tes sons flatteurs
Avec quelles puissantes armes
Tu triomphes de tous les cœurs !

Que de plaisirs tu fais connaître !
Qu'ils ajoutent à ta beauté !
Quelle touchante volupté !
Tu l'exprimes et la fait naître ! [...]

Ton art même a cet avantage
Il cause cette aimable erreur
Qu'on croît goûter, que l'on partage
Tous les plaisirs de ton vainqueur.

C'est moi qui d'un moment dispose,
Qui te peins mes tendres ardeurs ;
C'est moi qui fait tomber la rose
C'est moi qui fait couler tes pleurs.

Un autre parle, mais j'oublie
Qu'avec lui j'ai mille rivaux... [...]

C'est un bonheur que cette ivresse,
Si tu la voulais partager ;
Mais tu ne me peins la tendresse

¹¹ Raphaëlle Legrand, « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII^e siècle », dans Hélène Marquié et Noël Burch (dir.), *Emancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 164-165.

Que pour me punir d'y songer¹².

De nombreux libelles circulent également dans l'Europe des Lumières pour dénoncer la légèreté des musiciennes ou leur capacité à user de leurs charmes avec plus ou moins de discernement. En 1765, Charles Collé passe ainsi au crible les amours – réelles ou présumées – des vedettes de l'Académie royale de musique :

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

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

Puvigné, Fel suivent Vesta ;
Mais vous savez pourquoi cela ?
On les trouve si laides
Qu'on les prend pour remèdes¹³

En Italie, la naissance de l'opéra est contemporaine des premiers textes satiriques à l'encontre des chanteuses. Régulièrement brocardées pour la légèreté de leurs mœurs, les musiciennes sont volontiers accusées de vendre leurs charmes aux impresarios ou à de riches « protecteurs », plus intéressés par le corps des musiciennes que par leur talent vocal. C'est ainsi que dès le milieu du XVII^e siècle, le librettiste Busenello fait paraître la chanteuse Lucietta Gamba – qu'il nomme « Vidimana », du nom de son protecteur – au nombre de prostituées de Venise, l'accusant non seulement d'accumuler les conquêtes, mais également de leur transmettre des maladies vénériennes...

Lucietta Vidimana
A un secret de telle nature
Qu'elle fait grandir toutes les queues

Non pas d'une manière saine
Mais par la vertu d'un écoulement particulier,
Secret qu'il coûte cher de guérir.

Elle voudrait faire la tentatrice
Et si je ne les prévenais pas
Il arriverait à ceux qui se laissent tenter
Ce qui est arrivé à tous ceux qu'elle a maudit

Et pourtant, chacun sait bien
Que ceux-là sont restés enfermés trois jours chez eux
Puis l'ont remis dans le cul de ceux à qui ils le font¹⁴.

¹² Nicolas Etienne Framery, « Epître à Madame Laruette », *Mercurie Galant*, mai 1772, cité par *Ibid.*, p. 161-162.

¹³ Publié par Jean Frédéric Phélypeaux et Pierre Clérambault (dir.), *Chansonnier historique du XVIII^e siècle*, Paris, Quantin, 1879-1884, p. 70-71, cité par *Ibid.*, p. 163.

Souvent critiques, parfois pornographiques, publiés en feuilles manuscrites ou sous forme de chansons, ces textes ont sans doute une fonction exutoire. En les assimilant à des prostituées, les auditeurs se défendent de succomber aux charmes des chanteuses, femmes « dont l'unique objet est de se montrer au public et, qui pis est, pour de l'argent »¹⁵.

III. La séduction ambivalente ou le trouble interdit

Le pouvoir de séduction du chant féminin réside donc dans la voix de l'interprète autant que dans la présence sur scène de la chanteuse, puisque l'exercice de son art expose son corps au public, venu l'écouter mais jouissant également de la vue de son corps chantant. Or, il arrive que les sens de l'auditoire soient trompés, si l'apparence physique de l'interprète entre en conflit avec sa voix : le pouvoir de séduction du chant féminin n'en est pas minoré pour autant, mais se double d'un trouble parfois perturbant pour les auditeurs. Ainsi, les chanteuses dotées d'une voix exceptionnelles mais perçues comme n'obéissant pas aux canons de beauté de leur époque peuvent-elles indisposer les auditeurs, leur apparence physique nuisant à l'expérience musicale. Dans les cas où la laideur extrême se double d'une voix exceptionnelle, la séduction se transforme en fascination pour un objet difficile à cerner, l'auditoire étant séduit contre son gré par une artiste dont le physique ne correspond pas aux canons esthétiques du temps. C'est le cas, par exemple, de Pauline Viardot, qui ne partage pas la beauté de sa sœur, Maria Malibran, chanteuse à la voix exceptionnelle. Pourtant, Pauline Viardot exerce sur un auditoire essentiellement masculin une fascination bien plus grande, en dépit d'un physique disgrâcié. Alors que le peintre Ary Scheffer affirme « elle est terriblement laide, mais si je la revoyais, je tomberais follement amoureux d'elle ! », Rossini écrit :

M^{me} Malibran avait l'avantage de la beauté, et, de plus, elle est morte jeune, laissant le souvenir d'une artiste en pleine possession de ses moyens ; mais elle n'était pas musicienne à l'égal de sa sœur et n'aurait pas été capable, comme elle, de survivre au déclin de sa voix. M^{me} Viardot n'était pas belle : elle était pire. Le portrait qu'en a fait Ary Scheffer est le seul qui reproduise l'aspect de cette femme sans pareille et donne l'idée de son étrange et puissante fascination. Ce qui la rendait surtout captivante, plus encore peut-être que son talent de cantatrice, c'était sa nature, une des plus étonnantes, certes, que j'ai rencontrées. Parlant et écrivant couramment l'espagnol, le français, l'italien, l'anglais et l'allemand, elle était au courant de la littérature de tous les pays, en correspondance avec toute l'Europe.¹⁶

Pauline Viardot intrigue et fascine en raison de son caractère exceptionnel : elle ne correspond pas aux canons traditionnels de la cantatrice, ni par la tessiture de sa voix – particulièrement grave – ni par sa culture et ses centres d'intérêts, perçus alors comme spécifiquement masculins. Dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle, les contraltos séduisent et intriguent le public européen : perçues comme des femmes hors normes car dotées d'une voix proche de la voix masculine, elles apparaissent sur la scène dans des rôles de femmes puissantes (Semiramis, Desdémone, Lucrece Borgia) ou chantent des rôles masculins (Arbace, Achille, Tancredi), tout particulièrement ceux

¹⁴ Giovanni Francesco Busenello, *Stanze fatte contro certe dame*, Venise, Biblioteca Correr, MS Cicogna 1083, fol. 512, cité par Beth Glixon, « Private lives of public women : prima donnas in mid-seventeenth-century Venice », *Music & Letters*, 76/4, 1995, p. 523).

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, « J. J. Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert sur son article "Genève", dans le septième volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville », dans *Œuvres complètes*, Paris, Aubier, 1832, t. 1, p. 359.

¹⁶ Gioachino Rossini, cité par Camille Saint-Saëns, *Ecole buissonnière. Notes et souvenirs*, Paris, P. Lafitte, 1913, p. 217-218.

dévolus auparavant aux castrats. Comme ces derniers, auxquels elles empruntent une technique vocale spécifique et qu'elles remplacent à l'opéra au tournant du XIX^e siècle, les contraltos font l'objet de sentiments contrastés. Les voix graves de femme, rares et recherchées, fascinent les auditeurs, qui s'interrogent pourtant sur la légitimité du trouble ressenti. Pour les décrire, les contemporains usent d'adjectifs habituellement réservés aux voix masculines, ou utilisent des oxymores, censés refléter la dualité de la chanteuse à la voix grave :

Le public est heureux de réentendre ce mélange bizarre, et charmant d'une voix de jeune fille qui cause dans le même gosier avec une voix de jeune homme. Il vient en foule la voir égrener prodigieusement ses colliers de perles sonores ; il acclame de nouveau sa puissance facile et sa délicatesse vigoureuse ; il admire plus que jamais le goût exquis qui préside à son choix de fioritures et ses sons si heureusement liés par des transitions insensibles¹⁷.

Les critiques de théâtre ne sont pas les seuls à s'émouvoir de l'apparente incohérence entre le corps de la chanteuse et la voix qu'il émet ; Théophile Gautier témoigne lui aussi du trouble ressenti en entendant une voix de contralto, qui exerce sur lui un formidable attrait :

Est-ce un jeune homme, est-ce une femme,
Est-ce une déesse ou bien un dieu ?
L'amour, ayant peur d'être infâme,
Hésite et suspend son aveu [...]

Que tu me plais, ô timbre étrange !
Son double, homme et femme à la fois,
Contralto, bizarre mélange
Hermaphrodite de la voix !

C'est Roméo, c'est Juliette,
Chantant avec un seul gosier [...]

L'ange qui descend et qui monte
Sur l'escalier d'or voltigeant,
La cloche mêlant dans sa fonte
La voix d'airain, la voix d'argent

La mélodie et l'harmonie,
Le chant et l'accompagnement,
A la grâce la force unie,
La maîtresse embrassant l'amant !

C'est toi que j'aime, ô contralto !
Nature charmante et bizarre
Que Dieu d'un double attrait para,
[...]
Et dont la voix, dans sa caresse,
Réveillant le cœur endormi
Mêle aux soupirs de la maîtresse

¹⁷ Albert Vizentini, au sujet de la chanteuse Marietta Alboni, Paris, Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque musée de l'Opéra), dossier d'artiste ALBONI, fol. 11.

L'accent plus mâle de l'ami¹⁸ !

La présence continue des contraltos sur la scène des opéras européens durant un demi-siècle atteste de la séduction exercée par ces voix hors du commun. Perçues comme étranges, ce qui participe de la fascination qu'elles exercent, ces voix troublent les auditeurs qui s'étonnent d'être séduits malgré eux par ces chanteuses dont le physique est bien souvent perçu comme disgracieux. C'est donc la voix, et la voix seule, qui séduit l'auditeur, or cette voix n'est pas perçue comme étant entièrement du genre féminin. Dès lors, la séduction de cette voix à la frontière du genre est-elle socialement et moralement acceptable ?

La question se pose en des termes similaires aux siècles précédents, lorsque les castrats occupent le devant de la scène des théâtres d'opéra. Utilisés pour chanter les rôles majeurs des opéras, qu'il s'agisse de personnages féminins ou de personnages masculins, les castrats permettent à l'opéra baroque de développer toutes ses potentialités, notamment en matière de travestissement. Les premiers opéras vénitiens de Cavalli en sont le reflet : dans la distribution originelle d'*Elena*, le rôle-titre est tenu par Lucietta Gamba tandis que Ménélas est joué par le castrat Giovanni Cappello. Or, l'intrigue de l'opéra repose entièrement sur un jeu de travestissement : pour délivrer Hélène, prisonnière de Tyndare, Ménélas se travestit en amazone et séduit sous ce costume à fois Tyndare et Hélène ! Le jeu de la séduction est rendu crédible par la voix du castrat : à la frontière du genre, elle peut appartenir autant à un personnage féminin qu'à un personnage masculin. La séduction qu'exerce le personnage de Ménélas sur Hélène et sur Tyndare trouve un écho dans la séduction de la voix du castrat sur l'auditoire. Séduit, l'auditeur est également troublé car la voix du castrat n'est pas désincarnée, mais le corps qui chante n'est ni un corps féminin, ni un corps véritablement masculin. Dès lors que le castrat quitte la scène, et que la voix s'incarne, la fascination peut alors faire place à la révolusion, comme l'illustre l'expérience relatée par Giacomo Casanova. Tombé sous le charme d'un castrat surnommé Bellino, Casanova refuse le pouvoir de séduction de la voix seule et tient à trouver à son attrait des raisons purement physiques : observant attentivement l'interprète, Casanova veut se persuader qu'il s'agit d'une femme, comme pour valider le pouvoir de séduction de la voix qui le fascine. Persuadé de ne pouvoir être séduit que par une voix féminine, Casanova enrage lorsque Bellino refuse de lui confirmer son appartenance au sexe féminin : en laissant Casanova dans l'incertitude, Bellino – qui s'avère en fait être une chanteuse prénommée Thérèse – met en avant la légitimité de la séduction de la voix seule, en l'absence de toute considération de genre¹⁹.

Dissocier la séduction de la voix du corps de l'interprète permet de maintenir l'illusion d'un chant désincarné. En faisant de la voix un medium éthéré, il devient dès lors possible de légitimer son effet sur l'auditoire en en faisant, par exemple, le véhicule de la prière.

IV. La voix de la religieuse ou l'interdiction de séduire

L'Eglise s'est prononcée à de nombreuses reprises sur les risques que la musique faisait courir à l'âme des auditeurs, si ceux-ci jouissaient de la beauté des sons plutôt que d'utiliser la musique comme véhicule pour la prière. Saint Augustin lui-même nuance les bienfaits d'une musique réjouissant les sens :

¹⁸ Théophile Gautier, « Contralto », *Emaux et camées*, Paris, E. Didier, 1852, p. 53-56.

¹⁹ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Paris, R. Laffont, t. 1993, p. 230-250.

Je flotte entre le péril du plaisir sensuel et l'évidence constatée des effets salutaires que [la musique] produit. [...] Au surplus, quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, c'est [...] une faute qui mérite pénitence et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter²⁰.

Lorsque cette émotion est provoquée par une voix féminine, le risque que l'auditeur éprouve un plaisir sensuel plus qu'une émotion religieuse est d'autant plus grand. Les autorités religieuses limitent donc les conditions de la pratique musicale féminine dans les couvents, afin de s'assurer que la voix des religieuses soit dédiée uniquement à l'élévation de l'âme et non au plaisir des sens.

Ainsi, durant les discussions préliminaires à l'élaboration des décrets du concile de Trente, saint Paul est de nouveau convoqué, notamment par le cardinal Gabriele Paleotti, qui souhaite que la musique dans les couvents de religieuses se limite au plain chant, monodique et sans ornement, chanté par une seule voix simplement accompagnée par l'orgue²¹. Trop virtuose, susceptible de conduire les religieuses au péché d'orgueil et de détourner par sa beauté formelle les auditeurs de la louange divine, le chant polyphonique est alors fortement déconseillé dans les couvents féminins.

Ces limitations entrent toutefois en contradiction avec la vocation effective de la plupart des couvents européens de l'époque moderne, destinés à fournir aux jeunes filles de la noblesse une éducation accomplie, comprenant notamment une formation musicale de qualité. Ainsi, au XVII^e siècle, le voyageur français Jean-Baptiste Du Val note que les moniales du couvent de San Girolamo, à Venise, « chantent très bien, en accompagnant leur voix avec divers instruments, parmi lesquels l'épinette, la viole et le théorbe²² ». Quelques années auparavant, un autre voyageur, l'architecte Henrich Schickhardt, souligne le talent des religieuses du couvent de San Zaccaria, où étaient traditionnellement élevées les jeunes patriciennes, en précisant qu'elles ne sont pas visibles par les auditeurs – ce qui ne limite nullement la capacité de séduction de la voix féminine mais permet de la déconnecter du corps des musiciennes :

Parmi [les couvents], il y en a un, placé sous le patronage de St Zacharie, où nous avons entendu de telles jeunes filles – cachées, il est vrai, à nos yeux, dans un coin de l'église – exécuter une si charmante musique que nous étions pleins d'admiration²³.

Les monastères féminins des XVII^e et XVIII^e siècle illustrent donc un paradoxe : il est souhaitable que la voix féminine, et tout particulièrement la voix des religieuses, soit formée pour servir à la louange divine, mais l'exercice de l'art vocal doit impérativement répondre à la décence et à la pudeur exigées par les autorités ecclésiastiques. Pour résoudre ce paradoxe et respecter la clôture, les religieuses sont incitées à chanter dissimulées derrière des grilles, leur voix devenant l'expression éthérée d'une corporéité que tout est fait pour annuler (port d'un habit couvrant et dépourvu de toute fonction esthétique, dissimulation des cheveux, etc.). Le corps des religieuses est dissimulé aux

²⁰ Saint Augustin, *Confessions*, X, XXXIII-50, Paris, Les Belles Lettres, 1926, t. 2, p. 277.

²¹ Cité par Robert L. Kendrick, *Celestial sirens : nuns and their music in early modern Milan*, Oxford, Clarendon press, 1996, p. 58-59.

²² Jean-Baptiste Du Val, *Les remarques triennales de Jean-Baptiste du Val, advocat en parlement à Paris et secrétaire de la royne, pendant l'ambassade de Messire Jean Bochard, sieur de Champigny*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 13 977 fol. 270.

²³ Henrich Schickhardt, *Voyage en Italie – Reiß in Italien : novembre 1599-mai 1600*, éd. par A. Bouvard, trad. de l'all., Montbéliard, Société d'émulation de Montbéliard, 2002, p. 212. Je sais gré à Bertrand Jestaz pour le signalement de cette référence.

regards potentiellement lubriques de l'auditoire, seule la voix pouvant s'exprimer, au même titre que le regard, comme miroir de l'âme.

De nombreux textes théoriques insistent sur la nécessité, pour maintenir la décence de la pratique musicale féminine dans un cadre religieux, de disjoindre l'ouïr du voir. Pour que chant religieux et pratique instrumentale soient reconnus comme décents pour des femmes, il est indispensable que la pratique puisse être assimilée à une pratique privée, donc que les musiciennes d'Eglise soient cachées aux regards. Présenté comme incorporel, le chant des religieuses peut sous ces seules conditions devenir support de la prière.

Lorsque cette frontière symbolique est franchie, le doute est jeté sur la légitimité de l'activité musicale et, par conséquent, sur la vertu de celles qui la pratiquent. Dans les *ospedali* de Venise, institutions charitables devenues au cours du XVII^e siècle de formidables lieux de formation musicale pour les Vénitiennes talentueuses, les chanteuses comme les instrumentistes adoptent un mode de vie inspiré de la règle monastique. Vêtues d'un uniforme inspiré de l'habit religieux, soumises à la chasteté et à l'obéissance à leurs supérieures, les *putte* des chœurs hospitaliers vivent sous une forme de clôture, bien qu'elles ne prononcent pas de vœux monastiques. Destinée initialement à la louange divine, la formation musicale de premier plan qui leur est dispensée est rapidement perçue par la République de Venise comme une source de revenus non négligeable pour des institutions dépendantes de la charité publique. Organisés durant les périodes de pénitence ou pour la visite des hôtes de marque de la République Sérénissime, les concerts des *putte* sont réputés pour l'excellence des musiciennes, qui chantent en théorie des textes religieux, dissimulées derrière les grilles du chœur de leur église, au même titre que les religieuses. Cette musique désincarnée séduit puissamment les voyageurs, qui comparent volontiers les chanteuses des *ospedali* à des anges :

Je puis dire néanmoins qu'aucune musique n'égalait celle que j'ai entendue de même à Venise dans une église. Elle était exécutée par des jeunes filles et ces chants si simples, si harmonieux, chantés par des voix si belles et si fraîches, semblaient vraiment célestes ; les jeunes filles étaient placées dans des tribunes élevées et grillées ; on ne pouvait les voir, en sorte que cette musique venait du ciel, chantée par des anges²⁴.

En pratique, pourtant, les grilles jouent parfois le rôle du voile de Poppée, attisant la curiosité des visiteurs, qui brûlent de transgresser l'interdit et d'ajouter au plaisir de l'auditeur celui du spectateur, tel Rousseau en 1744 :

Les scuole [sic] sont des maisons de charité établies pour donner l'éducation à de jeunes filles sans bien, et que la République dote ensuite, soit pour le mariage soit pour le cloître. Parmi les talents qu'on cultive dans ces jeunes filles, la musique est au premier rang. Tous les dimanches à l'église de chacune de ces quatre scuole 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 vingt ans. Je n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi touchant que cette musique : 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, mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme soit à l'abri. [...] 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. Je ne parlais d'autre chose. [...] En entrant dans le salon qui

²⁴ Elisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*, Paris, H. Fournier, 1835-1837, vol. 2, p. 169-170.

renfermait ces beautés si convoitées, je sentis un frémissement d'amour que je n'avais jamais éprouvé. M. Leblond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étaient tout ce qui m'était connu. *Venez, Sophie...* Elle était horrible. *Venez, Cattina...* Elle était borgne. *Venez, Bettina...* La petite vérole l'avait défigurée. Presque pas une n'était sans quelque notable défaut. [...] 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 ma façon de 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 fardaient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantaient je m'obstinais, en dépit de mes yeux, à les trouver belles²⁵.

Si l'expérience malheureuse de Rousseau lui confirme que la séduction de la voix féminine peut bien être déconnectée de la vision du corps chantant de la musicienne, le fait de « voir autant qu'entendre » les musiciennes des *ospedali* est bien perçu comme une transgression. A mesure que les *ospedali* développent la pratique des concerts privés, écornant la clôture, les musiciennes quittent progressivement le modèle monacal pour se rapprocher, dans l'imaginaire de leurs contemporains, des chanteuses d'opéra. Alors qu'elles étaient initialement comparées à des anges musiciens, les chanteuses s'incarnent et deviennent, sous la plume des voyageurs, des sirènes usant de leur voix pour séduire les hommes :

Ces jeunes filles, sous l'inspection des administrateurs qui en répondent à la République, restent dans les conservatoires, jusqu'à ce qu'il se présente pour elles un établissement honnête et approuvé par les magistrats qui en ont soin. Il arrive souvent qu'elles charment quelques-uns de leurs auditeurs, qui se déterminent à les épouser ; ce qui arrive communément quand elles sont d'une figure intéressante. Dans ce cas, le futur époux présente l'état de ses biens au bureau d'administration, qui s'informe s'il est légitime, s'il est de bonnes mœurs et si une femme peut espérer un sort heureux avec lui : alors on lui accorde la jeune élève qu'il demande²⁶.

Je ne manque jamais, les jours de fêtes, d'aller aux Incurabili entendre les vêpres en musique, afin d'entendre entre autres deux de ces jeunes femmes, la Greghetta et l'Anzoletta, qui ne chantent pas mais enchantent²⁷.

Qualifiées de charmeuses ou d'enchanteresses, les *putte* des *ospedali* sont alors envisagées comme des femmes aux mœurs légères utilisant leur chant comme un outil de séduction, destiné non plus à louer Dieu ou à servir la République mais à trouver un bon parti :

[Les musiciennes] ne se maintiennent essentiellement que par le service d'un discours galant et ne considèrent la musique que comme le ver de l'hameçon pour attraper le poisson²⁸.

Perçue depuis Homère comme dangereusement mortelle, la séduction de la voix féminine met en péril l'ordre du monde. Exerçant sa fascination à l'insu de celui qui l'écoute, le privant de ses

²⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, nouv. éd., Paris, Flammarion, 2002, livre VII, vol. 2, p. 54.

²⁶ Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie de l'Italie ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle*, Paris, M. Lambert, 1766, vol. II, p. 336.

²⁷ Giovanni Battista Casotti, *Da Venezia nel 1713. Lettere di Giambattista Casotti a Carlo Tommaso Strozzi e al cav. Lorenzo Gianni*, Prato, Tip. Guasti, 1866, lettre du 29 juillet 1713, p. 16-17.

²⁸ Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, nouv. éd., Hildesheim : G. Olms, 1969, vol. 1, p. 17-18.

capacités réflexives au point de l'amener à céder à ses sens au mépris de la raison, le chant féminin doit ainsi être contrôlé et orienté. S'il est légitime dès lors qu'il sert de nobles desseins, il reste malgré tout sujet à caution : trop séduisant, le chant des femmes exerce un pouvoir réel sur son auditoire, qu'il convient de limiter. Les écrits théoriques et les contraintes légales se multiplient depuis l'Antiquité pour encadrer la pratique vocale féminine, interdite aujourd'hui encore dans certains pays au prétexte que « la voix chantée de la femme se transforme pour donner du plaisir, et aucun homme décent ne devrait ressentir d'excitation sexuelle²⁹ » en entendant une femme chanter – validant en tentant de le contraindre le pouvoir de séduction réel et irrésistible de la voix féminine.

²⁹ Représentant du Ministère de la Culture et de la Guidance islamique (Iran), cité par Ajat Najafi [réalisatrice], *No Land's Song* [film], 2016, 91 min.