« Les compositrices d'airs et de cantatilles en France au XVIIIe siècle : "des musiciennes sans génie" ? »

Bertrand Porot, université de Reims-CERHIC et IReMus

Dans cet article[1], nous nous sommes concentré sur les compositrices d'airs et de cantatilles au XVIIIe siècle – un genre que nous définirons tout à l'heure –, les compositrices d'opéra ayant déjà fait l'objet d'études : celle de Raphaëlle Legrand[2] et pour la fin du siècle, celle de Jacqueline Letzer et Robert Adelson, *Ecrire l'opéra au féminin*[3].

Selon le mot méchant de Jean-Jacques Rousseau à propos de la cantatille, ceux et celle qui s'y adonnent sont « des musiciens sans génie[4] ». Or ce genre, méprisé par Rousseau, est pratiqué par plusieurs compositrices de l'époque. Ainsi ce jugement partial résume bien leur difficulté à s'imposer dans la création musicale de l'Ancien Régime. En effet, elles sont réduites la plupart du temps aux genres considérés comme mineurs, comme l'air ou la cantatille. De même, bien peu ont pu aborder la publication monographique : la plupart de leurs œuvres apparaissent dans des recueils collectifs (comme ceux édités par Ballard) ou encore dans le journal *Le Mercure*.

Pourtant elles existent : en 1984, Ursula Rempel note la présence de 57 compositrices en France entre 1715 et 1789[5]. Un petit groupe de ces compositrices parvient à une relative consécration en publiant des recueils : au tournant du XVIIIe siècle, s'imposent Mlle de Mennetoud (*Airs sérieux à deux*, 1691) et Elisabeth Jacquet de La Guerre (trois recueils de cantates en 1708, 1711 et 1715). Au cours du siècle, nous avons relevé la présence de quatre autres compositrices : ce sont elles que nous présentons ici. Il s'agit de **Julie Pinel** (*Nouveau recueil d'airs sérieux*, 1737[6]), **Hélène-Louise Demars** (*Cantatilles*, ca 1752), **Madame Pellecier-Papavoine** (*Cantatilles*, ca 1756) et **Adélaïde Félicité Paisible** (*Premier recueil d'ariettes*, ca 1766). C'est sur ce corpus que nous faisons porter notre étude. Nous avons conscience qu'il est très réduit, mais nous voulons nous centrer sur les publications

---

[1] L'article est issu d'une conférence donnée au colloque *"Women are not born to compose" : Female Musical Works from 1750 to 1950*, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini de Lucca, et Palazetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, Venise, 27-29 novembre 2020.

[2] Raphaëlle Legrand, « Femmes librettistes et compositrices à l'Opéra et à la Comédie-Italienne sous l'Ancien régime », *Polymatheia, Les cahiers des Journées des musiques anciennes de Vanves*, n°3, novembre 2016, désormais sur : https://www.academia.edu/29688686/_Femmes_librettistes_et_compositrices_à_l_Opéra_et_à_la_Comédie-Italienne_sous_l_Ancien_régime (consulté le 19 novembre 2021).

[3] Jacqueline Letzer et Robert Adelson, *Écrire l'opéra au féminin*, compositrices et librettistes sous la Révolution française, Lyon, Symétrie Recherches, 2017, trad. de *Women Writing Opera : Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, 2001.

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique,* Paris, Veuve Duchesne, 1768, « Cantatille », p. 73.

[5] Ursula Rempel, « Women and Music: Ornament of the Profession ? », Samia I. Spencer (ed.), *French Women and the Age of Enlightenment,* Bloomington, Indiana University Press, 1984, p.174.

[6] Pour les références des œuvres, voir l'annexe ci-dessous.

monographiques de compositrices et étudier en quoi elles sont significatives de leurs conditions et de leurs désirs d'artistes.

Être compositrice au XVIIIe siècle

Avant de répondre à ces questions, il nous semble nécessaire de replacer ces compositrices dans le contexte musical et social du XVIIIe siècle. Nous voudrions en effet nuancer une vision parfois manichéiste qui présente l'Ancien Régime comme misogyne : la situation est plus complexe et bien des esprits s'élèvent contre les inégalités ou les assignations de genre, notamment à travers la Querelle des femmes qui traverse toute la période[7].

On note toutefois une « poussée misogyne », selon les termes d'Éliane Viennot, à partir du milieu du siècle : elle est due à certains Encyclopédistes. Elle met en place un différentialisme fondé sur la « nature » qui distribue à chacun, homme et femme, des sphères d'actions et de compétences séparées mais jugées comme complémentaires. Les écrits de Rousseau à ce sujet, comme la *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*[8] ou *L'Émile*[9] sont significatifs. Dans cette dernière œuvre, une partie est consacrée à l'éducation des jeunes filles, *Sophie ou la femme*, où Rousseau s'exprime en particulier sur la formation musicale de Sophie :

> En grandissant elle a commencé à sentir les charmes de l'expression et d'aimer la musique pour elle-même. Mais c'est un goût plutôt qu'un talent, elle ne sait point déchiffrer sur la note. Ce que Sophie sait le mieux et qu'on lui a fait apprendre avec plus de soin, ce sont les travaux de son sexe […] comme de tailler et coudre ses robes…[10]

Le philosophe envisage donc la musique au féminin comme un ouvrage domestique, au même titre, sinon moindre, que la couture ou la broderie. Pour lui, en effet, les femmes n'ont ni « talent » ni « génie », des termes qui visent la science musicale, celle de la composition en particulier : « quant aux ouvrages de génie, ils passent leur portée[11] ».

A la fin du XVIIIe siècle, certains musiciens s'opposent à ces conceptions, comme le maître de musique Antonio Borghese, auteur d'un traité de composition assez méconnu édité en 1786, *L'Art musical*[12]. Il y encourage l'accès des jeunes filles à la composition. Il avance

---

[7] Voir Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*. Tome 2 : *Les Résistances de la société (XVIIe-XVIIIe siècle),* Paris, Perrin, 2008, notamment p. 59-95.

[8] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles,* 1758, disponible sur https://data.bnf.fr/fr/11967706/jean-jacques_rousseau_lettre_a_d_alembert_sur_les_spectacles/ (consulté le 22 novembre 2021).

[9] Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou l'éducation*, La Haye, Jean Néaulme, 1762, t. IV, Livre cinquième, *Sophie ou la femme.*

[10] *Ibid.*, p. 140.

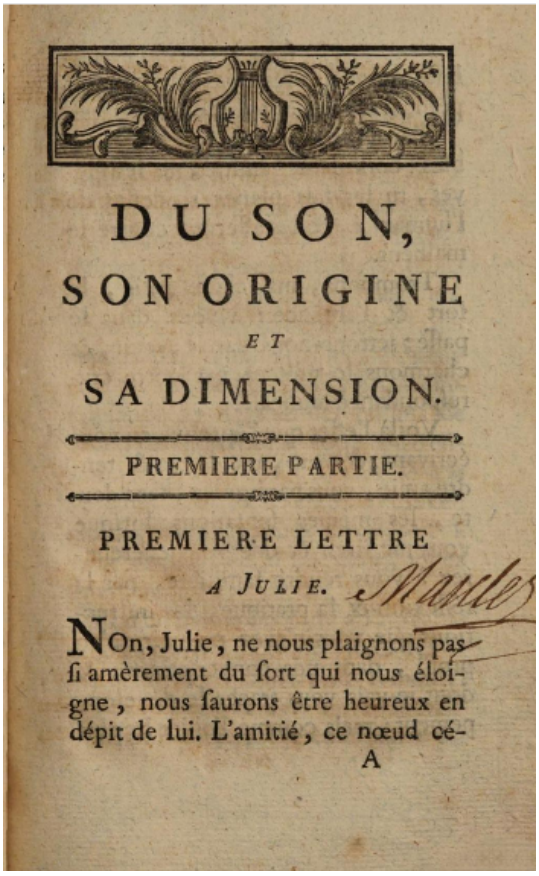
[11] *Ibid.*, p. 112.

[12] Antoine Borghèse, *L'Art musical ramené à ses vrais principes ou lettres d'Antoine D. R. Borghese à Julie,* traduites de l'italien par l'auteur, Paris, Hardouin et Gattey, 1786. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=t2ZKAQAAMAAJ&pg=PP7&lpg=PP7&dq=Borghese+antonio+l%27art+musical&source=bl&ots=YkKl5dccR_&sig=ACfU3U23sHpQkY2lWYdaA-HvIbwUh4dTTQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjExqzp3rHsAhUhA2MBHah_DwM4ChDoATAGegQIAxAC#v=onepage&q=Borghese%20antonio%20l'art%20musical&f=false (consulté le 22 novembre).

également qu'elles en seraient plus aptes en raison de leur « sensibilité[13] ». Il expose ici une conception répandue dans les milieux philogynes et qui est reprise par exemple par Grétry dans ses *Mémoires* en 1789[14]. Ce dernier milite d'ailleurs pour une éducation musicale complète et soutient les jeunes filles, dont la sienne, dans leur volonté de composer des opéras. Il s'agit, en effet, d'encourager

« un sexe qui, né pour démêler peut-être mieux que nous les nuances du sentiment et les finesses de la comédie, pourrait trouver à la fois la gloire et l'aisance honnête, dont les chemins lui sont partout fermés[15]. »

Revenons au traité de Borghese pour en examiner cette fois la présentation. Les leçons de composition sont exposées sous forme de lettres adressées à Mlle Julie, élève de l'auteur, dans un dispositif encore inconnu dans ce type de publication et dont la démarche peut être qualifiée de proto féministe (figure).



DU SON,
SON ORIGINE
ET
SA DIMENSION.

PREMIERE PARTIE.

PREMIERE LETTRE
A JULIE.

NOn, Julie, ne nous plaignons pas ſi amèrement du ſort qui nous éloigne, nous ſaurons être heureux en dépit de lui. L'amitié, ce nœud cé-
A

Figure : Antoine Borghèse, *L'Art musical ramené à ses vrais principe,* 1786, p. 2.

On peut le rapprocher des *Leçons de clavecin* de Diderot (1771) qui présentent des dialogues entre le « Maître » (Bemetzrieder) et l'« Elève » (Angélique, fille de Diderot), là

[13] *Ibid*., p. 7.

[14] André-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, 1789, nouvelle édition J H Mees, A. Wahlen, Bruxelles, 1829, t. I. Disponible sur Gallica.

[15] *Ibid*., p. 300.

aussi un écrit philogyne puisque le Maître initie sa jeune élève à la composition[16]. Sur ce plan là, celui de la création musicale, Diderot se montre moins misogyne que Rousseau, même s'il adopte par ailleurs la pensée commune des philosophes des Lumières qui établissent une hiérarchie culturelle et sociale entre l'homme et la femme[17].

Malgré ces défenseurs, les femmes connaissent une difficile accession à la création, en particulier pour l'opéra ou l'opéra-comique. Les autrices restent peu nombreuses par rapport à la domination masculine, malgré les réalisations d'Élisabeth Jacquet de La Guerre (*Céphale et Procris* en 1691)[18] ou de Mlle Duval (*Les Génies*, 1736)[19].

Des sources du XVIIIe siècle nous révèlent ainsi qu'une compositrice de notre corpus, Julie Pinel, avait composé un opéra, *Appollonius*, en cinq actes, sans doute une tragédie en musique. Le catalogue Boisgelou relève méchamment : « elle avoit composé un Opéra, il n'a été ny joué, ny imprimé, et vraisemblablement il ne méritoit pas de l'être[20] ». Cette remarque suggère un jugement de genre qui n'a pas dû faciliter l'accès de Julie Pinel à l'Opéra de Paris, le sort de bien des compositrices à l'époque.

En effet, dans le traité de Borghese, une lettre de l'élève Julie, nous révèle son désir contrarié de composer un opéra : « je ne suis en musique que *Peintre de portraits*, pourquoi ne deviendrai-je pas *Peintre d'histoire* ? […] J'aspire aujourd'hui à savoir composer un opéra[21] ».

Même si cette lettre est sans doute fictive, elle nous montre la façon dont les musiciennes pouvaient ressentir leur « sort », pour reprendre un terme de Jacquet de La Guerre : elles sont cantonnées à la « peinture de portraits » c'est-à-dire aux genres musicaux mineurs. Mais la fière réaction de Julie montre que certaines ont la volonté de se frotter au grand genre : si elles n'y sont pas parvenues, ce n'est pas par auto censure, ou par manque d'ambition, mais en raison de leur condition de femme.

Un autre aspect qui freine la carrière de compositrice est leur difficile accès aux institutions, même si sur ce plan le XVIIIe siècle se montre plus ouvert que les précédents[22] : si toutes les femmes de notre corpus sont des musiciennes professionnelles, elles n'œuvrent que dans des cercles privés ou mènent des carrières en couple. Remarquons toutefois que pour la plupart, le manque de sources empêche une bonne appréciation de leurs biographies.

---

[16] Denis Diderot, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* par Mr Bemetzrieder, Paris, Bluet, 1771.

[17] Voir sur ce dernier point : Eliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir*, *op. cit*., p. 260 et suivantes.

[18] Voir Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998 et Catherine Cessac, *Elisabeth Jacquet de la Guerre. Une femme compositrice sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1999.

[19] Voir Raphaëlle Legrand, « Femmes librettistes et compositrices… », art. cit.

[20] Paul-Louis Roualle de Boisgelou (copie), *Table biographique des auteurs et compositeurs de musique dont les ouvrages sont à la Bibl. nationale*, manuscrit, Paris, BnF, département de la musique, Rés Vm8 22, p. 172.

[21] Borghese, « Lettre de Julie », *L'Art musical, op. cit.,* p. 174.

[22] Voir la thèse d'Imyra Santana : *Les femmes instrumentistes en France au XVIIIe siècle : professionnalisation et carrières*, université Paris-Sorbonne, direction Raphaëlle Legrand, 2020.

Julie Pinel appartient ainsi à la maison du prince de Rohan-Soubise, un mécène musical d'importance[23]. La famille Rohan a protégé une autre compositrice du corpus, Hélène-Louise Demars. Cette dernière semble d'ailleurs profiter d'un réseau de protecteurs et de protectrices assez important comme le montrent les dédicaces de ses cantatilles.

Les compositrices sont aussi des interprètes et des professeures et elles mènent souvent ces activités au sein d'un couple, comme le montrent les cas de Demars et Pellecier. Toutes deux sont mariés avec des musiciens et forment des « duos » professionnels reconnus mais qui n'arrivent pas à promouvoir les femmes comme compositrices à part entière.

Enfin la publication même de leurs œuvres semble plus difficile aux femmes : Julie Pinel nous indique ainsi qu'elle avait l'intention de publier un deuxième livre de cantates après son premier recueil, projet sans doute jamais abouti car on n'en trouve aucune trace. Un rapprochement avec certains collègues masculins est très éclairant, d'autant qu'au XVIIIe siècle leur formation et certains aspects de leur carrière sont tout à fait comparables[24]. Ainsi Antoine Legat de Furcy (fl. 1760-1780), comme bien de ses collègues femmes, n'a eu que des professeurs privés (Rameau, Royer) ; il est protégé par un mécène, le prince de Conti, et fait profession de maître de chant[25]. Ses opéras et ses opéras-comiques ont tous été refusés et n'ont pas connu l'édition. Mais il a pu faire paraître, parmi ses œuvres les plus significatives, douze cantatilles, quatre recueils de pièces diverses ainsi que des arrangements : rien de comparable avec la maigreur des catalogues des compositrices de cantatilles.

La composition de cantatilles

En ce qui concerne les musiques du corpus, il faut mettre à part la publication d'Adélaïde Paisible qui donne des arrangements d'airs en vogue en collaboration avec son frère, une collaboration masculine assez rare pour être soulignée. Toutes les autres proposent des cantatilles, en feuillets séparés pour deux d'entre elles (Demars et Pellecier) ou dans un recueil de pièces diverses pour Pinel.

Le genre de la cantatille naît dans les années 1730 et dure jusqu'à la fin du siècle. Il fait suite à la cantate et propose des œuvres plus courtes correspondant au goût général de l'époque. Mais le terme de « cantatille » ne suppose pas une ambition moindre : que ce soit dans les accompagnements demandés ou dans les exigences de l'écriture vocale, la cantatille n'est pas inférieure en qualité à la cantate. On y observe tout au plus un infléchissement de la dramatisation vers un aspect plus décoratif. Bien des airs de cantatilles évoquent ainsi l'ariette de l'opéra, virtuose et ornée. Si les compositrices adoptent ce genre, ce n'est donc pas par un geste d'auto dévaluation de leur part, mais bien en raison d'une mode partagée par tous et par toutes et qui connaît le succès dans les concerts et les salons[26].

Les compositrices du corpus obéissent en général à la structure la plus courante de la cantatille qui comprend deux récitatifs et deux airs. Seule deux cantatilles font exception :

---

[23] Sur Julie Pinel, voir Corisha Brain, *A social, literary and musical study of Julie Pinel's* Nouveau recueil d'airs sérieux et à boire *(Paris, 1737)*, Thesis for the degree of Master of Music in Musicology, New Zealand School of Music, mai 2008, p. 5. Disponible sur le site : https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/914/02volume1.pdf (consulté le 22 novembre 2021). Cette thèse donne une bonne synthèse des documents connus sur la compositrice, mais l'analyse musicale de ses œuvres souffre de lacunes contextuelles.

[24] Voir d'Imyra Santana, *Les femmes instrumentistes en France au XVIIIe siècle…, op. cit.*

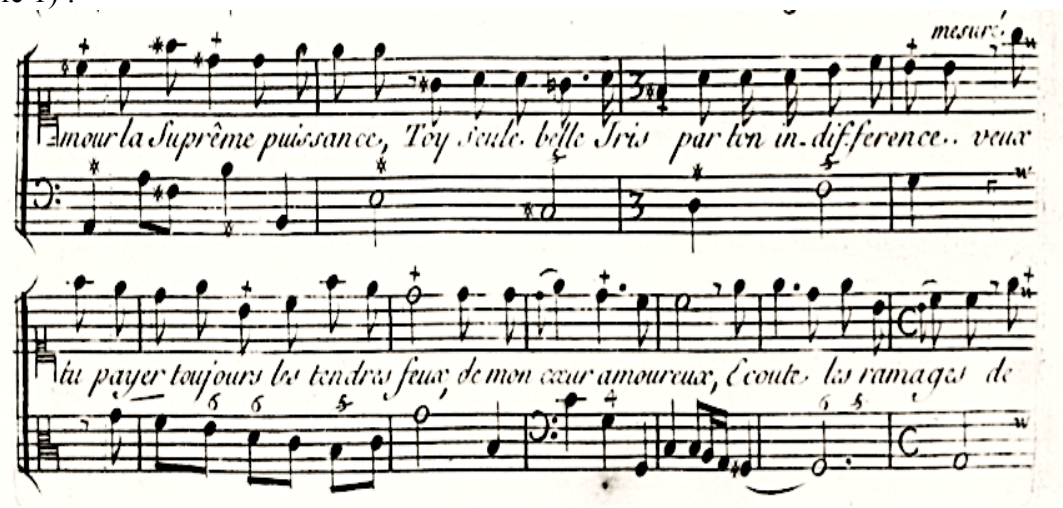
[25] Voir Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, Onfroy, t. III, 1780, p. 442-444.

[26] Voir David Tunley, *The Eighteenth-Century French Cantata*, Oxford, Calendon Press, 1997, p. 168-188.

Hercule et Omphale de Demars et *Le Cabriolet* de Pellecier. Elles leur donnent plus d'ampleur avec deux récits et trois airs, retrouvant par-là l'ambition du genre précédent, la cantate.

Le style musical de la cantatille doit beaucoup à celui de la cantate française où l'influence italienne se mêle à des procédés typiquement français. Nous retrouvons cette synthèse stylistique dans les œuvres des compositrices du corpus : les récitatifs adoptent la déclamation française, avec des changements de mesure, une basse plutôt active, enfin un travail mélodique plus accentué que chez les Italiens. C'est le type de récitatif que l'on trouve également à l'opéra, notamment chez Rameau.

Julie Pinel est sans doute celle qui donne le plus d'expansion à ses récitatifs : dans *Le Printemps*, son second récitatif comprend, en plus des caractères exposés ci-dessus, une section mesurée ternaire. Il s'agit d'un procédé mis en place par Lully pour animer la déclamation et la diversifier. Notons ici l'écriture expressive et élégante de Julie Pinel (exemple 1) :



Exemple 1 : Julie Pinel, *Nouveau recueil d'airs sérieux*, cantatille « Le Printemps », récitatif 2, p. 52

En ce qui concerne les airs, c'est la forme *da capo* avec ritournelle qui prédomine mais avec des adaptations françaises : la réexposition est écourtée, soit de son prélude instrumental, soit de la première section de la partie A de l'air.

Demars se démarque toutefois de cette mode dans *Hercule et Omphale*, car aucun air n'est à *da capo*. Ils adoptent au contraire une forme en trois volets avec des répétitions. Il s'agit là d'une solution assez originale qui laisse de côté la forme *da capo* jugée parfois trop longue et trop répétitive.

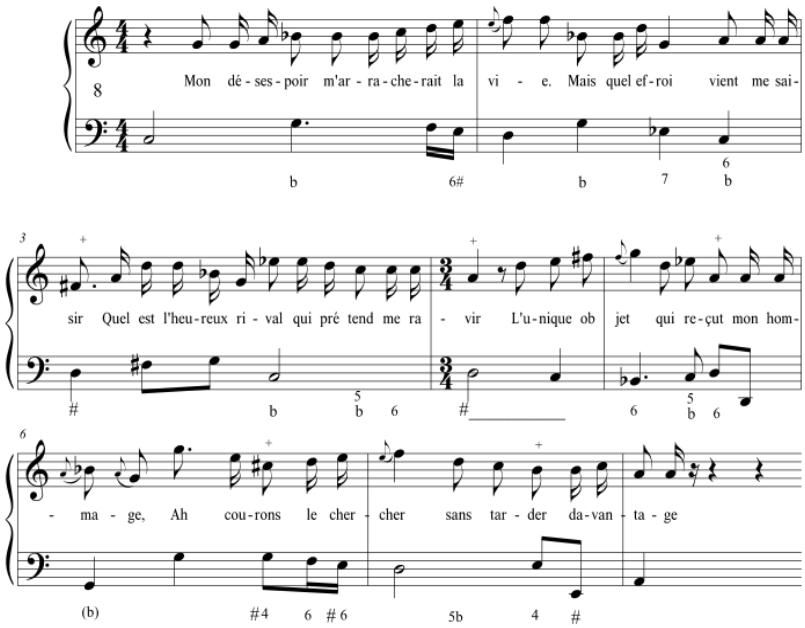
Le désir d'opéra

Si la cantatille entretient d'étroites relations avec l'opéra, celles composées par les musiciennes de notre corpus le font encore plus. Il semble bien que la cantatille fût pour elles un terrain d'essai pour l'écriture lyrique, comme un témoignage de leur capacité à embrasser le grand genre. C'est d'ailleurs la démarche qu'a suivie Rameau comme il s'en explique dans sa lettre à Houdard de La Motte[27].

[27] Jean-Philippe Rameau, *Lettre à Houdar de La Motte*, Le *Mercure,* mars 1765, p. 36.

Un des exemples les plus significatifs est constitué par Julie Pinel dont nous savons qu'elle a composé un opéra. Dans son recueil ne figurent d'ailleurs pas seulement une cantatille mais des compositions diverses, dont certaines relèvent de l'ariette ornée dans le style de Rameau comme en témoigne l'air sérieux « Printemps » avec accompagnement de flûte.

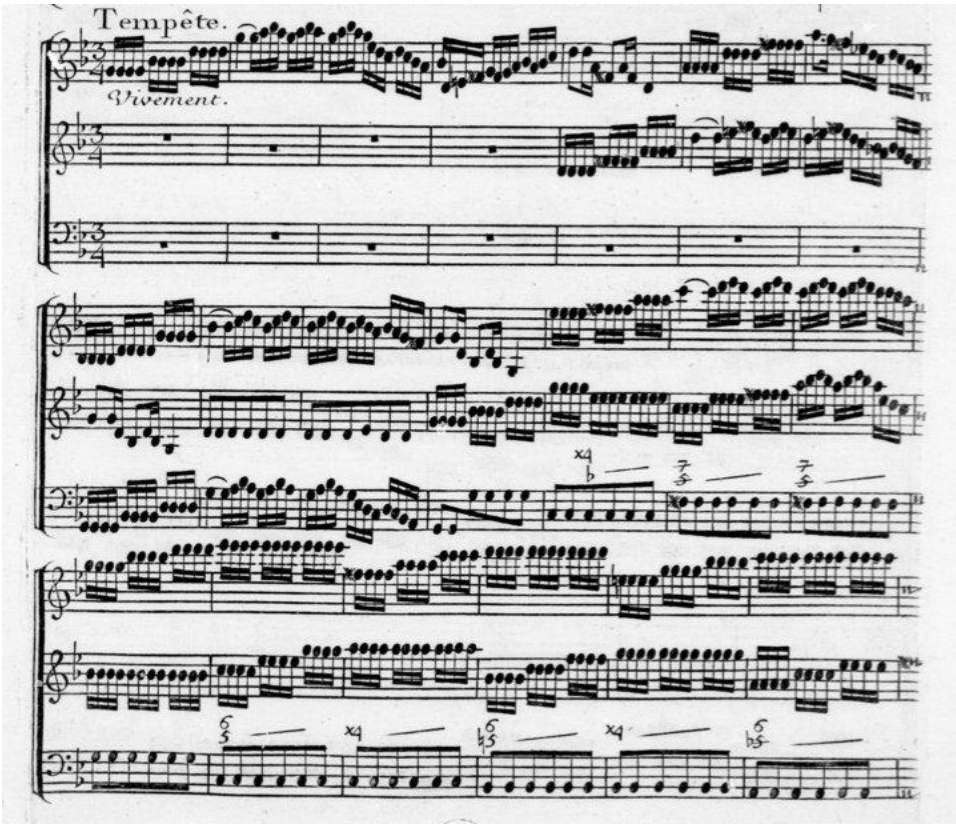
On y trouve également une « Scène pastorale » qui met en jeu un berger une bergère, Iphis et Daphné. Le berger se désespère de l'infidélité de son amante et se plaint dans une séquence récitative dramatique : elle est tout à fait digne d'une tragédie en musique avec ses grands gestes rhétoriques (exemple 2) :



Exemple 2 : Julie Pinel, *Nouveau Recueil*, « Scène pastorale », récitatif d'Iphis, p. 24[28].

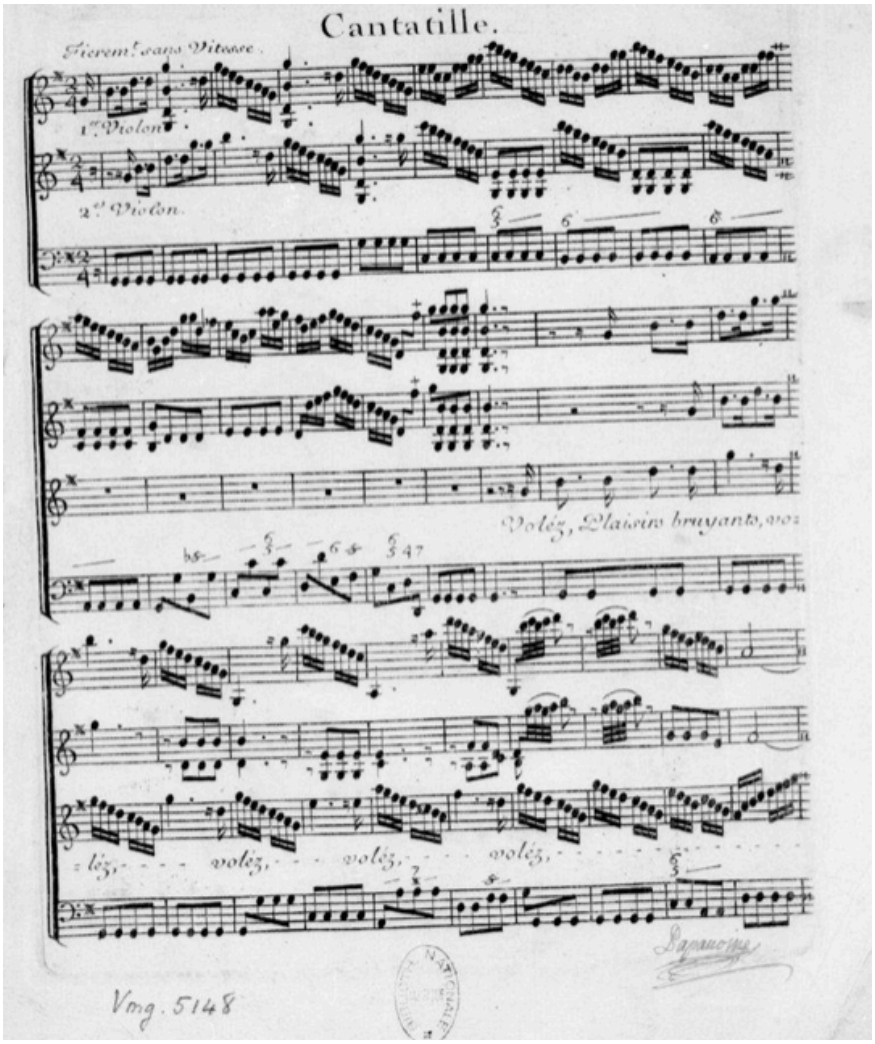
Un autre exemple émane de Mme Pellecier dans sa cantatille *Le Cabriolet*. Elle met en scène le personnage de la Folie qu'Amour finit par accompagner dans son « cabriolet ». La Folie débute la cantatille par un aria da capo surchargé de vocalises à l'italienne, symboles de son caractère fantasque, et déclenche ensuite un air de tempête tout à fait dans le style de Rameau (exemple 3) :

[28] Pour plus de clarté nous avons gravé cet exemple en écriture moderne, mais nous laissons les autres tels qu'ils apparaissent dans les éditions originales, comme un témoignage de la pratique des compositrices (les œuvres ont été éditées de leur vivant). Mme Pellecier-Papavoine a d'ailleurs signé l'édition gravée de sa cantatille *Le Cabriolet* (voir exemple 4).



Exemple 3 : Mme Pellecier, *Le Cabriolet*, « Tempête », p. 5.

Mais le plus « opératique » est sans doute le prélude qui débute le premier air de la Folie (exemple 4) :

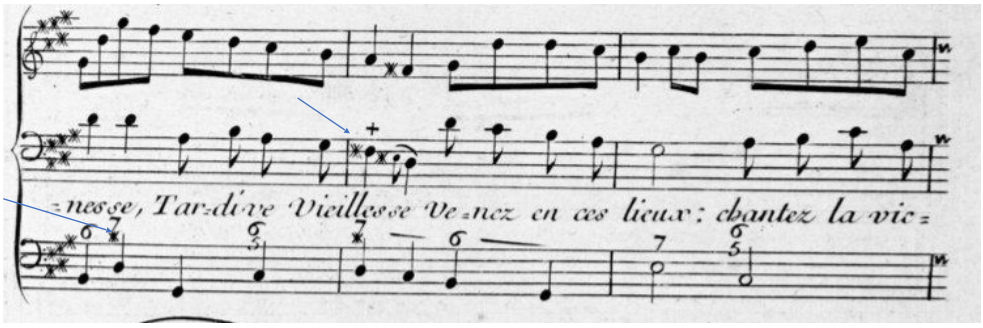


Exemple 4 : Mme Pellecier, *Le Cabriolet*, cantatille, prélude, p. 1. La compositrice a signé en bas à droite, « Papavoine ».

Comme le montre l'exemple, il est écrit pour deux violons et basse continue : la texture voulue par la compositrice, avec les doubles cordes et les accords aux violons, évoque ici à l'évidence un orchestre lyrique. De plus, l'écriture adoptée est celle de la toute nouvelle symphonie française de style préclassique : la basse en notes répétées donne le squelette harmonique tandis que les violons, surtout le premier, exposent le matériau thématique. Pellecier rejoint ici ses contemporains qui, dans les années 1760, ont abandonné les procédés baroques pour se tourner vers ce type d'écriture.

Terminons par Hélène Demars qui montre des traits très originaux dans ses cantatilles, comme nous l'avons déjà souligné pour *Hercule et Omphale*. Dans *Les Avantages du buveur*, on note que les récitatifs sont d'un style ramiste évident, avec leurs changements de mesure, leur déclamation lyrique et ornée, enfin leur basse continue active et très écrite. Le premier air *da capo* évoque également l'ariette de l'opéra français, par ses vocalises sur les mots clés comm « badinage ».

Le second air, en revanche, étonne par ses audaces harmoniques (exemple 5) :



Exemple 5 : Hélène Demars, *Les Avantages du buveur*, cantatille, 2ème air, p. 9. Les flèches indiquent le double dièse.

Il est, en effet en *si* majeur, module en *fa* dièse mineur puis en *sol* dièse mineur – le relatif du ton de départ. La notation de la sensible, *fa* double dièse, se fait par l'ajout d'un deuxième dièse au *fa* de la voix et de la basse continue, une habitude du XVIIIe siècle[29]. Il est certain que le ton de *sol* dièse mineur et l'usage du double dièse sont encore rares à l'époque de cette cantatille (1752) : Demars se montre ici aventureuse et soucieuse d'ouvrir le genre de chambre à de nouvelles explorations d'écriture.

Conclusion

A l'issue de cette étude, le corpus, même assez réduit, montre donc la réussite de compositrices dans un genre qui leur est dévolu – l'air ou la cantatille — mais aussi leur emprisonnement artistique. Leur musique, encore plus que les éléments biographiques récoltés sur elles, dévoile leur désir – dans tous les sens du terme – d'accéder à une autre forme musicale qui leur est pratiquement fermée, celle de l'opéra. Comme pour bien des femmes peintres, les préjugés sexistes consignent les compositrices dans la miniature, alors que leur musique manifeste une ambition pour le grand genre lyrique, la « peinture d'histoire » selon les termes de la Julie du traité de Borghese.

[29] Voir Denis Diderot, *Leçons de clavecin …, op. cit.*, p. 84.

Annexe

Corpus des œuvres

DEMARS, Hélène-Louise, *Hercule et Omphale*, 1re cantatille à voix seule et simphonie.... Gravée par Joseph Renou, Paris, l'auteur, Le Clerc, Mme Boivin, [1752], disponible sur Gallica.

– *Les Avantages du buveur, seconde cantatille,* dédiée au marquis de La Salle, Les paroles sont de Mr Demars son cousin, Paris, l'auteur, 1752. Disponible sur Gallica.

– *Horoscope : A Son Altesse Mademoiselle De Soubise Horoscope. Cantate, a voix seule, et symphonie.* [Entre 1750 et 1752], manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique, RES F-436.

PAISIBLE, Adélaïde Félicité MARESCHAL dite, *Premier Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de guitarre* par Melle Paisible et de violon a volonté par M. son frère avec basse chiffrée..., Paris, L'auteur, [1766]. Disponible sur Gallica.

PELLECIER-PAPAVOINE, Mme, *Le cabriolet*, cantatille à voix seule avec accompagnement de violons et basse continue, dédié à Mr de R., Paris, l'auteur, le Sr Leclerc, le Sr Bayard, Mlle Castagnery, [1756]. Disponible sur Gallica.

PINEL, Julie, *Nouveau recueil d'airs sérieux et à boire*, dédié A. S. A. Monseigneur le prince de Conti, Paris, l'auteur, Veuve Boivin, Le Clerc, 1737. Disponible sur Gallica.