

Musique, institutio féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité

Catherine Deutsch

▶ **To cite this version:**

Catherine Deutsch. Musique, institutio féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité. 2015. halshs-01121953

HAL Id: halshs-01121953
https://shs.hal.science/halshs-01121953

Preprint submitted on 2 Mar 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.

Musique, *institutio* féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité

Catherine Deutsch*

Les pratiques musicales féminines suscitèrent de nombreuses interrogations dans la littérature théorique italienne de la première modernité. Les auteurs qui affrontèrent le sujet devaient composer d'une part avec l'absence d'une tradition textuelle bien établie traitant spécifiquement de la question, vide qui laissait la place à une certaine liberté argumentative, d'autre part avec une très riche et abondante littérature sur les femmes, sur l'éducation et sur la dimension éthique de la musique, un corpus non dénué de points de vue divergents, voire contradictoires. À côté de ces différentes traditions humanistes, il existait dans la société italienne toute une variété de pratiques éducatives musicales pour les femmes. Certains pères opposaient un refus catégorique aux aspirations musicales de leurs filles (Pietro Bembo et sa fille Elena[1]), quand d'autres étaient soucieux de transmettre un savoir-faire familial (Giulio et Francesca Caccini), ou encore, nous le verrons, investissaient d'importantes sommes d'argent pour doter leur fille de ce précieux talent. Lorsque Stefano Guazzo, dans son dialogue *La civil conversatione* (1574), écrit « de nos jours, il existe tant de façons différentes d[']élever [les filles] – je ne dis pas seulement d'un pays à l'autre, mais au sein d'un seul pays et d'une seule ville – qu'on ne peut donner une règle déterminée[2] », il semble se référer tant à une variété de pratiques, qu'à une variété de discours éducatifs[3]. Avec la légèreté de ton et la *piacevolezza* stylistique qui le caractérisent, Guazzo souligne à quel point le corpus d'écrits sur l'éducation féminine, et plus généralement sur l'*institutio* des femmes, était loin de proposer un dispositif prescriptif et normatif parfaitement cohérent au XVI^e^ siècle.

Dès lors, tenter de cueillir les échos des expériences vécues par les musiciennes du temps à travers une lecture de ce corpus semble une entreprise à la fois illusoire et légitime. Illusoire, car une partie de ces textes s'est constituée dans une logique littéraire autonome, s'inscrivant dans une tradition textuelle érudite et déployant un arsenal d'autorités et d'exemples tant dans le but d'argumenter une prise de position individuelle que pour faire preuve d'érudition et de maîtrise rhétorique. Légitime, parce que les intentions normatives de ce corpus sont parfois bien palpables, que les auteurs ne se nourrissaient pas uniquement de culture livresque mais aussi du monde qui les entourait, et enfin, car même le discours le plus littéraire, construit et érudit peut avoir un impact concret sur son lecteur. Sans doute ne faut-il pas surestimer non plus le pouvoir normatif de cette littérature sur les pratiques musicales des femmes, surtout lorsque l'on considère la place relativement marginale qu'y tient la musique en son sein. À ce propos, il n'est pas inutile de rappeler le constat d'impuissance qui introduit avec humour le long passage que consacre Federico Luigini da Udine aux talents (*virtù*) musicaux des femmes dans son dialogue *Il libro della bella donna* (1554) :

> Pourquoi m'étendre sur les louanges de la musique ? […] Et à quoi serviraient d'ailleurs mes cent mille laudes, même si je les disais de bon cœur ? À mon avis, à

* Cette recherche a été réalisée grâce au soutien d'une bourse post-doctorale de l'Institut Emilie du Châtelet pour l'année 2010-2011.

[1] Voir la lettre de Pietro Bembo à sa fille Elena du 10 décembre 1541, cit. dans Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento : educazione, mentalità, immaginario,* Firenze : Olschki, 2003, p. 128, n. 24.

[2] « *oggidì sono tanto diverse le maniere, che si tengono nell'allevarle, non dico solamente da un paese all'altro, ma nel distretto d'un solo paese e d'una sola città, che non vi si può dare una determinata regola* », Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, éd. Amedeo Quondam, Modena : Panini, 1993, vol. 1, p. 234. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les miennes. Dans la plupart des cas, il a semblé préférable de ne pas recourir aux traductions françaises anciennes des textes cités, tant pour faciliter la lecture que parce que celles-ci s'éloignent souvent considérablement de la version originale.

[3] Pour une analyse très fine du passage, voir S. Guazzo, *La civil conversazione… cit.*, vol. 2, p. 383, n. 480.

> rien. Car je me prends à croire que […] de même que quiconque ne peut diminuer la gloire de la musique par la médisance, on ne peut non plus en aucun cas, en la louant, la rendre plus importante et magnifique qu'elle ne l'est ; car elle continue de se faire voir en chaque lieu et en chaque saison de l'année, pour ne pas dire auprès de personnes de toute condition, d'état et de grade[4].

Comme le suggère Luigini, les violentes accusations contre la musique proférées par certains n'auraient probablement pas dissuadé les parents les plus mélomanes de transmettre cet art à leur fille, de même que l'ardente défense philomusicale d'un auteur comme Luigini aurait certainement laissé de marbre les pères qui, pour des raisons économiques ou morales, n'admettaient pas la présence de musique dans leur foyer. S'interroger sur ce que les écrits humanistes relatifs à l'*institutio* des femmes ont à nous dire sur la musique, comme propose de le faire cette étude, servira donc moins à cerner les réalités multiples et difficilement saisissables de la société italienne de la première modernité, qu'à mettre en évidence le cadre argumentatif et normatif qui était déployé autour des pratiques musicales féminines. Que ce faisceau d'arguments présente de nombreuses contradictions ne doit pas nous étonner outre mesure. Il eût été en effet étonnant qu'émerge du corpus un tableau parfaitement cohérent et unanime dans la mesure où les auteurs ne partageaient pas nécessairement les mêmes idéaux et ne poursuivaient pas toujours les mêmes buts. Les études de genre nous ont enseigné que les archétypes de la féminité sont le fruit des contextes qui les produisent et non un invariant culturel. Aussi, les traits de cette *donna* renaissante seront sans cesse redéfinis selon les auteurs et la perspective adoptée – éducation de la vierge, de la femme mariée, de la veuve, mais aussi beauté, amour, savoir-vivre – et selon la teneur plus ou moins misogyne ou philogyne du propos. Par ailleurs, les textes sur l'*institutio* féminine sont le fruit d'une culture humaniste parfaitement à l'aise avec la confrontation d'arguments opposés. Ce goût pour le débat d'idées se manifeste de façon emblématique dans le genre littéraire du dialogue, souvent adopté par les auteurs dont il sera question dans ces pages[5].
Si contradiction il y a, c'est que dans ce corpus, le débat sur la musique et les femmes reste bien souvent enfermé dans un système binaire vice/vertu, et peine à se libérer d'une certaine anxiété quant à la dimension éthique des pratiques musicales féminines. Cette caractéristique – déjà soulignée par Gian Ludovico Masetti Zannini, l'un des premiers historiens qui esquissa un début de synthèse sur le sujet[6] – s'inscrit bien sûr dans le débat très ancien sur la nature vicieuse ou vertueuse de la musique. Appliqué aux femmes, le débat prend cependant une nouvelle tournure. D'une part, comme le rappelle Lodovico Domenichi dans son discours *La donna di corte* (1564), ce qui est vertu chez un homme peut devenir vice chez une femme[7]. D'autre part, l'incidence de la pratique musicale sur les femmes semble souvent disparaître derrière une autre question, beaucoup plus pressante, celle des effets que produisent les musiciennes sur les hommes qui les regardent et les écoutent. Une perception extrêmement érotisée des musiciennes, que l'on peut sans doute faire remonter aux sirènes mythologiques,

---

[4] « *Ma a che stendermi io in lode della musica?* […] *E che farebbono poi in servigio di lei centomila mie laudi, ch'io le dicessi di buon cuore ? per giudicio mio, nulla ; perocchè io mi fo a credere che essa* […] *siccome per maldicenza di chi si vuole non viene a scemare e a diminuire la sua gloria, così parimente per loda non viene in modo alcuno a farlasi maggiore e più ridondante di quella, ch'ella continuo vedesi avere in ogni luogo e in ogni stagione dell'anno appo, quasi ch'io non dissi, ogni persona e ogni condizione di stato e di grado.* », Federico Luigini da Udine, *Il libro della bella donna*, éd. Giuseppe Zonta, in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, Bari, Laterza, 1913, p. 291.

[5] Sur le genre du dialogue, voir Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue : Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

[6] Gian Ludovico Masetti Zannini, *Motivi storici dell'educazione femminile (1500-1650)*, Napoli : D'Auria, 1982, p. 139-149.

[7] Voir Lodovico Domenichi, *La donna di corte*, Lucca : Busdrago, 1564, fol. 3^{r}.

envahit non seulement les écrits théoriques sur les femmes, mais aussi la poésie, la fiction et la peinture à cette période. Comme l'a très finement montré Stefano Lorenzetti[8], cette séduction musicale des femmes a été analysée essentiellement en terme de dangerosité ou de bienfaits pour les hommes : 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. Il n'est donc pas surprenant que la frontière qui sépare l'une de l'autre se soit si souvent brouillée.

Cette étude voudrait se dégager d'une vision érotisée des musiciennes comme objets de désir, afin de soulever une série d'interrogations autres qui, à mon sens, n'ont pas encore fait l'objet d'une attention suffisante de la part des historiens et historiennes du genre et de la musique. On tentera ici de comprendre comment les théoriciens italiens de la première modernité envisagèrent les effets de la musique sur les musiciennes elles-mêmes (et non sur leurs auditeurs) et comment ils définirent celles-ci comme des sujets non seulement éthiques, mais aussi domestiques, économiques et politiques ; il s'agira ainsi d'analyser le rôle qui fut assigné à la musique dans l'élaboration des normes de genre. Pour ce faire, il sera nécessaire de croiser plusieurs types de sources : des textes spécifiquement centrés sur l'*institutio* féminine, mais aussi des traités sur l'excellence des femmes, sur le comportement et le savoir-vivre des deux sexes, ou encore des écrits sur la musique. La variété de ce corpus, publié entre le début des années 1520 et la fin des années 1620, reflète l'intensité des débats que suscitèrent ces questions dans la production littéraire italienne de l'époque.

Lire et chanter : la réception italienne du *De institutione feminae Christianae* de Vives

Pour penser la place de la pratique musicale dans l'*institutio* féminine, il est nécessaire de garder à l'esprit qu'autoriser la musique, c'était donner un chemin d'accès privilégié à la poésie. Au XVI^e^ siècle, le marché de l'édition musicale italien reposait essentiellement sur la vente de musique vocale profane, et surtout de madrigaux. Or, l'immense majorité de ce répertoire était composée sur des rimes amoureuses, le *Canzoniere* de Pétrarque en premier lieu, mais aussi des vers pétrarquistes d'auteurs moins illustres ou anonymes et, à la fin du siècle les rimes du Tasse et de Battista Guarini, au contenu parfois explicitement érotique[9]. Si, en dépit de nombreuses voix qui s'élevaient contre l'instruction féminine, les grands textes sur l'éducation des jeunes filles s'accordent sur la nécessité de leur apprendre à lire, les auteurs insistent tous sur l'importance de réguler strictement les lectures afin de préserver intacte la vertu féminine la plus importante : la chasteté[10]. La position de Juan Luis Vives est à cet égard exemplaire. Son traité fondateur *De institutione feminae Christianae* (1523), dédicacé à Catherine d'Aragon, fut conçu à l'intention de la fille de cette dernière, la

[8] Voir 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 ; *Musica e identità… cit.*, p. 119-153 ; « Public behavior, music and the construction of feminine identity in the Italian Renaissance », *Recercare,* 23 (2011), p. 7-34.

[9] Sur l'importance du madrigal dans le marché de l'édition musicale au XVI^e^ siècle, voir Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, New York : Oxford University Press, 2001, p. 147-148.

[10] Pour une étude de la littérature prescriptive sur les femmes à la Renaissance, voir Ruth Kelso, *Doctrine for the lady of the Renaissance,* Urbana : Univ. of Illinois Press, 1956 (rééd. 1978). Sur les femmes de lettres en Italie, voir l'excellent ouvrage de Virginia Cox, *Women's writing in Italy, 1400 - 1650,* Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 2008.

princesse Marie Tudor, à qui Vives enseignait le latin[11]. Cet ouvrage, sans doute le texte le plus influent en matière d'éducation féminine au XVI^e siècle en Europe occidentale, fut traduit rapidement en plusieurs langues, en espagnol dès 1528, en anglais en 1540, en français en 1542 et en 1579[12], en allemand en 1544, en italien en 1546, et en néerlandais en 1554.

Vives y réfute la thèse selon laquelle le savoir mettrait en péril la chasteté féminine. Cependant, il renvoie les filles à la lecture des Évangiles, à l'histoire des saints, aux pères de l'Église, ainsi qu'à Platon, Cicéron et Sénèque. Si la poésie leur plaît, elles pourront lire les poètes latins chrétiens tels que Prudence, Arator, Juvencus ou Paulinus. En revanche, les romans épiques, de guerre et d'amour, le *Décaméron* de Boccace, et autres poésies lascives doivent être fuis comme « la vipère ou le scorpion[13] ». Et, poursuit Vives, « que la femme honnête ne tienne pas de tels livres entre ses mains et ne souille point sa bouche de chansons obscènes[14] ». Si l'expression latine « *spurcis cantiunculis* » utilisée par Vives (« *sporchi canti* » dans la traduction italienne de Pietro Lauro) ne renvoie pas spécifiquement à la poésie mise en musique, on imagine mal comment les textes des madrigaux ou des villanelles auraient pu passer la censure d'un père adoptant strictement ces principes éducatifs. L'aversion de Vives pour la poésie amoureuse transparaît aussi dans ce conseil à l'adresse des magistrats : « il conviendrait que les vers lascifs et sales dans la bouche du peuple soient interdits par la loi[15] ». Encore une fois, la critique n'est pas directement adressée à la musique profane, mais sa condamnation se perçoit toutefois en filigrane[16].

Si Juan Vives est très explicite sur la régulation des lectures, il ne statue pas directement sur la nécessité d'intégrer la musique à l'éducation féminine, laissant ainsi un flou que devront par la suite combler ses successeurs et imitateurs. Il est intéressant de noter que la jeune Marie Tudor, à qui est adressé le traité, était elle-même musicienne et jouait du virginal. Toutefois, l'image de la musique qui ressort à la lecture du *De institutione feminae Christianae* est, dans l'ensemble, plutôt négative. L'auteur évoque au début du chapitre sur l'instruction des filles (chapitre 4) les explications d'Aristote concernant la moralité douteuse des musiciens embauchés pour les fêtes et banquets[17]. Plus loin, la musique est associée aux divertissements frivoles, aux côtés de la danse et des jeux. En ceci, elle s'oppose à l'instruction véritable, source de vertu : « Non seulement le cœur qui s'adonne au savoir abhorrera la luxure […] mais aussi les passe-temps frivoles et triviaux, qui tentent l'esprit inconstant des filles, comme la danse, le chant et autres jeux lascifs et ineptes[18] ». Ailleurs, Vives déconseille aux jeunes filles de suivre l'exemple des femmes persanes, « qui chantent et festoient parmi une bande

---

[11] Voir l'introduction de l'édition critique bilingue, Juan Luis Vives, *De Institutione Feminae Christianae : Liber Primus,* éd. et trad. anglaise Charles Fantazzi et Constantinus Matheeussen, Leiden, New York, Köln : Brill, 1996.

[12] La première traduction réalisée par Pierre de Changy (1542) s'éloigne considérablement du texte de Vives, la seconde d'Antoine Tiron (1579) lui est plus fidèle. L'édition française moderne du *De institutione* (*L'éducation de la femme chrétienne*, éd. Bernard Jolibert, Paris : L'Harmattan, 2010) étant réalisée à partir du texte modernisé de Pierre de Changy, il a semblé plus pertinent de retraduire les extraits cités.

[13] « *Feminae igitur hi omnes libri non secus quam vipera vel scorpius aversandi sunt* », J. L. Vives, *De Institutione Feminae… cit.*, p. 50.

[14] « *Proba femina nec tales libros in manus sumet nec spurcis cantiunculis os suum contaminabit* », *ibid.*

[15] « *conveniret libidinosa carmina et spurca de vulgi ore per leges tolli* », *ibid.*, p. 44.

[16] Cette réflexion trouva un écho immédiat chez Erasme, avec qui Vives entretenait un échange épistolaire durant ces années. Dans la préface de l'*Institutio christiani matrimonii* (1526), dédicacé également à Catherine d'Aragon, Erasme explicite le lien entre la culture éditoriale et musicale de l'époque et la circulation de vers obscènes, dont les premières victimes sont les jeunes filles. Voir Jean-Claude Margolin, *Érasme et la musique*, Paris : Vrin, 1965, p. 16-17.

[17] J. L. Vives, *De institutione… cit.*, p. 28. Le passage auquel se réfère Vives est extrait des *Problèmes* d'Aristote, 30, 10 (956b).

[18] « *Nec a libidine solum abhorrebit pectus sapientiae deditum* […] *sed a levibus quoque et nugacibus oblectamentis, quibus leves puellarum temptantur animi, velut a saltationibus, cantiunculis et lusibus eiuscemodi lascivis ac ineptis.* », *ibid.*, p. 38.

d'eunuques, immergées dans une suite ininterrompue de plaisirs[19] ». Ce n'est pas tant la moralité des chants qui est ici visée, mais l'excès de plaisirs charnels auxquels ils participent, qui ne procure *in fine* aucune satisfaction durable. Enfin, la musique est également évoquée indirectement lorsqu'il est question de la compagnie adaptée aux jeunes filles. Vives s'en remet ici à Saint Jérôme, citant un extrait de la lettre 107, *Ad Laetam de institutione filiae* : « qu'elle se plaise à la compagnie non pas de celle qui est élégamment vêtue, belle et frivole, qui sait moduler de douces chansons avec une voix claire, mais de celle qui est grave, pâle, simplement vêtue et un peu mélancolique[20] ».

Les autorités sur lesquelles Vives basa son traité lui auraient permis de condamner plus franchement la musique s'il le souhaitait, ce qu'il fit de façon extrêmement explicite avec la danse, à laquelle est consacré un long chapitre[21]. Pour interdire la musique instrumentale, il lui suffisait de citer un autre extrait de la lettre 107 de saint Jérôme stipulant que la jeune fille « n'entende jamais d'instruments de musique ; qu'elle ignore même à quels usages servent la flûte et la harpe[22] ». Cette même lettre aurait pu l'aider à distinguer entre musique frivole et musique honnête. L'extrait cité par Vives pour traiter de la compagnie convenable à la jeune chrétienne ne stipule pas uniquement que sa camarade ne soit pas adepte de douces chansons, mais aussi qu'elle l'incite à « se lever la nuit pour vaquer à la prière et chanter des psaumes[23] ». En définitive, il semble que Vives ait volontairement évité de se prononcer sur cet aspect de l'éducation féminine. On perçoit entre les lignes que l'auteur n'était pas très enclin à autoriser la musique aux jeunes filles, mais le fait que sa pupille ait pratiqué le virginal l'empêcha peut-être de statuer clairement sur ce point.

Le *De institutione feminae Christianae* fut traduit en Italie en 1546, toutefois, c'est plutôt à travers sa réélaboration en forme de dialogue dans le *Dialogo della institution delle donne* de Ludovico Dolce que le lectorat italien se familiarisa avec les idées de Vives. Le dialogue de Dolce, paru à Venise en 1545, un an avant la traduction italienne du *De institutione feminae Christianae*, fut en effet un grand succès éditorial. En adoptant la forme d'un dialogue entre une jeune fille, nommée Dorothea, et son conseiller Flaminio, et en évinçant de son titre la référence chrétienne, Dolce adoucit les positions austères de Vives. Cette attitude plus coulante, sans doute à l'origine de son succès en Italie, se perçoit notamment dans ses positions sur la poésie. Bien sûr, dit Flaminio reprenant les mots de Vives, il faut fuir les « livres lascifs » comme « les serpents et autres animaux vénéneux[24] » et parmi les ouvrages en italien, on doit éviter en premier lieu les nouvelles de Boccace. Mais « entre ceux qui méritent d'être lus, Pétrarque et Dante seront les premiers[25] ». En autorisant la lecture du *Canzoniere*, sur lequel Vives ne s'était pas prononcé, Dolce rendait aussi indirectement possible l'interprétation d'un nombre conséquent de madrigaux italiens. Toutefois, lorsqu'il en vient à la musique, Dolce paraît ne savoir que faire du vide argumentatif laissé par Vives : « savoir danser, jouer d'un instrument et chanter n'est pas à blâmer chez une jeune femme,

---

[19] « *Nec persicas illas feminas imitabitur, inter eunuchorum agmina cantibus, comessationibus, iugibus et sempiternis voluptatibus immersas* », *ibid.*, p. 20. L'allusion aux eunuques est peut-être librement inspirée d'un passage de *Sur la viduité* de Saint Jérôme : « bannissez de votre maison les musiciens et les joueurs d'instruments comme des suppôts de Satan ; n'usez point de la liberté des veuves en sortant souvent accompagnée d'une foule d'eunuques », Saint Jérôme, *Œuvres*, trad. Benoît de Matougues, Paris : Watelier, 1867, p. 303.

[20] « *Placeat ei comes non compta neque formosa atque lasciva quae liquido gutture carmen dulce moduletur, sed gravis, pallens, sordida, subtristis* », J. L. Vives, *De institutione… cit.*, p. 104.

[21] *Ibid.*, p. 148-155.

[22] Saint Jérôme, *Œuvres… cit.*, p. 223.

[23] *Ibid.*

[24] « *Nella lingua volgare fuggano tutti i libri lascivi, come si fuggono le serpi e gli altri animali velenosi* », Ludovico Dolce, *Dialogo della institution delle donne, secondo li tre stati, che cadono nella vita humana,* Venezia : Giolito, 1545, fol. 21^{v}.

[25] « *tra quelli che meritano esser letti, saranno i primi il Petrarca et Dante* », *ibid.*, fol. 22^{r}.

mais non plus digne de grande louange[26] ». La formulation peut sembler peu encourageante, mais elle atténue en réalité considérablement les positions de Vives, notamment en ce qui concerne la danse, durement condamnée par ce dernier. En autorisant la lecture de Pétrarque, « exemple de très honnête et très chaste amour[27] », et en s'abstenant de qualifier la musique d'occupation frivole ou lascive, Dolce laissait une petite marge de liberté aux musiciennes. L'auteur expurgea aussi de son dialogue quelques pointes anti-musicales de Vives, même si l'on retrouve l'allusion aux femmes persanes, ainsi que la citation d'Aristote concernant la dépravation des musiciens embauchés dans les fêtes. Mais en définitive, la lecture du *Dialogo* de Dolce n'aurait pas fourni d'arguments réellement en défaveur de la musique aux parents soucieux de donner une éducation morale stricte à leur fille.

Le traité de Vives eut une influence notable sur les auteurs italiens qui traitèrent de l'*institutio* féminine et il est significatif que plusieurs d'entre eux laissèrent en suspens la question musicale, notamment Galeazzo Flavio Capella dans son *Delle eccellenze e dignità delle donne* (Venise, 1526) et Lodovico Domenichi dans *La nobiltà delle donne* (Venise, 1549)[28]. La thématique est en revanche affrontée frontalement et longuement par un autre héritier de Vives, Gian Michele Bruto, dans son traité *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*. L'ouvrage, publié en version bilingue français/italien à Anvers en 1555, fut le tout premier imprimé qui sortit des presses de Plantin. Il fut traduit en français par Jean Bellère, le collaborateur de l'imprimeur. Au moment de la publication, Bruto demeurait à Anvers. Ancien diacre de l'Ordre des chanoines réguliers, il avait été accusé d'hérésie et avait dû fuir Venise, sa ville natale. À Anvers, il se lia d'amitié avec le marchant génois Silvestro Cattaneo et c'est à l'intention de sa fille Marietta qu'il écrivit son traité. Même si Plantin avait de nombreux clients en Italie, il est probable que l'ouvrage circula davantage au sein de la communauté italienne anversoise et dans les territoires francophones que sur la péninsule italienne[29].

Alors qu'autour de la communauté italienne anversoise fleurissait une importante vie musicale[30], Bruto adopta une position farouchement anti-musicale. Dans la lignée de Vives, Bruto commence par condamner les pères qui, pour satisfaire leur plaisir, font apprendre par cœur aux petites filles des « chansons [*versi*] amoureuses et impudiques[31] », et use du même procédé énonciatif au moment de condamner la musique, stigmatisant les usages éducatifs de son temps.

> Il est advis à la plus grande partie, que c'est à une fille de bonne maison pleine de grace et ornement, s'elle, entre les autres devenue grande maistresse de chanter et jouer sur plusieurs instrumens se demonstre excellente et illustre : ce que […] je ne puis seulement ne priser, mais juge que comme chose de non peu de danger doit en elle estre evité[32].

---

[26] « *Il saper danzare, sonare, e cantare a una giovane, non è di biasimo ; né di molta loda comunque si sia.* », *ibid.*, fol. 32^{v}.

[27] « *esempio d'onestissimo e castissimo amore* », *ibid.*, fol. 22^{r}.

[28] Sur la réception italienne de Vives, voir J. L. Vives, *De Institutione… cit.*, p. xxvii.

[29] L'ouvrage, réédité à Paris en 1558, connut également un certain écho en France. Il fut aussi plagié par Thomas Salter dans *The Mirrhor of Modestie* (London : White, 1579), avant d'être traduit en anglais en 1598 dans une édition trilingue.

[30] Voir Gerald Hoekstra, « The Reception and Cultivation of the Italian Madrigal in Antwerp and the Low Countries 1555-1620 », *Musica disciplina*, 48 (1994), 125-187.

[31] « *versi amorosi, e lascivi* », Gian Michele Bruto, *La institutione di una fanciulla nata nobilmente. L'Institution d'une fille de noble maison, traduite de langue tuscane en françois,* Anvers : Plantin, 1555, fol. 11^{v}-12^{r}. Bruto est cependant beaucoup plus restrictif que Vives en ce qui concerne d'instruction féminine, et se déclare opposé à l'apprentissage des lettres et des sciences aux jeunes filles (voir fol. 19^{v}-20^{r}).

[32] « *Pare alla maggior parte, che molto porti di ornamento e di gratia a cara e gentil fanciulla, se ella fra le molte, divenuta dotta maestra del cantare o del sonar a vari stromenti si renda famosa e illustre. Che io* […] *non solo non posso commendare, ma giudico che come cosa di non lieve pericolo, debba esser in lei schifata in tutto e fuggita.* », G. M. Bruto, *La institutione… cit.*, fol. 34^{v}-36^{r}.

Pour Bruto, le danger de la musique ne réside pas uniquement dans le répertoire vocal, mais également dans la pratique instrumentale, qu'il juge tout aussi néfaste : ce ne sont pas seulement les textes licencieux qui risquent de corrompre les jeunes filles, mais bien les sons eux-mêmes. Bruto est cependant prudent et rappelle que la musique en tant qu'art libéral, « n'a en soy vice et merite lieu entre les autres arts[33] », mais il joue ensuite sur la place ambiguë de la musique dans l'ordre du savoir pour affirmer que « sous ombre de vertu […] elle porte douce amorce à griefs maus et de grand [*sic*] consequence[34] ». On peut reconnaître à Bruto le mérite d'avoir tenté de donner sens à plusieurs autorités contradictoires concernant la moralité de la musique. L'argument décisif qui lui permet de la condamner est probablement inspiré de saint Jérôme : « puisque sous honeste couverture de vertu, [la musique] ouvre la porte à plusieurs vices, elle devroit estre de nous plus evitée, d'autant que le danger est plus grand, et moins apparent[35] ». Dans cette optique, c'est bien le plaisir sensuel que procure la musique qui est potentiellement dommageable aux jeunes filles. Associée aux autres plaisirs des sens, notamment la nourriture, la musique risque d'enflammer « les cueurs de ceus qui, de vertu solide et confermée, ne sont asseurez[36] ».

Bruto renforce sa démonstration en se basant sur des arguments de diverses natures, esthétiques, éthiques et pratiques. Tout d'abord, l'auteur établit une hiérarchie dans la discipline musicale. D'un côté « la cognoissance de proportions, pauses et autres accors de vois » est l'apanage des « hommes vulgaires et indoctes[37] » ; de l'autre « la cognoissance des armonies, et proportions des choses qui appartiennent aus autres sciences et facultez[38] ». Bruto semble ici vouloir distinguer la musique pratique de la musique théorique, mais cette ligne de démarcation lui permet finalement d'établir une classification entre les bons et les mauvais compositeurs. D'un côté figurent les musiciens tels qu'Adrian Willaert, Cyprien de Rore, Jacquet de Mantoue, Josquin et Gombert, « philosophes illustres et renommez » et « maistres excellens en musique[39] » ; de l'autre, des musiciens de second ordre (et probablement trop frivoles aux yeux de Bruto), « Genua, ou Magius ou Perrette, ou l'Espagnol ou Zimara », qui « par adventure n'ont tant appris […] de ces mesmes communs maistres, qu'ils ayent peu discerner entre l'une notte et l'autre[40] ». Mais, loin de prescrire du Josquin ou du Gombert aux jeunes filles, la simple existence de compositions imparfaites est suffisante à Bruto pour conclure : « nostre fille donques s'abstiendra du tout d'user de la musique[41] ».

Bruto s'attarde ensuite longuement sur une relecture de l'ethos des modes dans une perspective féminine, se basant sur le célèbre passage du livre III de la *République* de Platon : certains modes, au « son viril et magnifique », rendaient les hommes « courageus ardans, et

---

[33] « *non abbia in se vitio, e meriti luogo fra l'altre arti* », *ibid.*, fol. 35^{v}-36^{r}.

[34] « *sotto nome di virtù* […] *porta ella dolce e soave esca a gravi e importanti mali* », *ibid.*

[35] « *poiche elle apre l'adito a molti vitij sotto onesto velo di virtù ; tanto più si dovrà ella da noi schifare quanto meno il pericolo di ciò appare e è maggiore* », *ibid.*, p. 36^{v}-37^{r}. La formulation rappelle la métaphore de la fenêtre utilisée par Saint Jérôme dans *Contre Jovinien* (*Adversus Jovinianum*, II, 8) : « *Per quinque sensus, quasi per quasdam fenestras, vitiorum ad animam introitus est* […] *rursum auditus vario organorum cantu et vocum inflexionibus delinitur* » (« les vices pénètrent dans l'âme par les cinq sens, comme à travers cinq fenêtres […] de même, le sens de l'ouïe est flatté par le timbre des instruments et les modulations de la voix. »)

[36] « *gli animi di quelli che da lunga e invecchiata virtù non siano resi sicuri* », *ibid.*, fol. 36^{v}-38^{v}.

[37] « *nel conoscere le proportioni e gli intervalli, e gli altri concenti delle voci, che fanno per lo più uomini volgari e indotti* », *ibid.*, fol. 35^{v}-36^{r}.

[38] « *nel conoscere le armonie e le proportioni delle cose, le quali appartengono all'altre scientie e alle facultà* », *ibid.*

[39] « *philosophi e di gran nome* » ; « *eccellenti maestri di canto* », *ibid.*

[40] « *Genoa e il Maggio e il Pereto, e lo Spagniolo e il Zimara* » ; « *non appresero tanto da questi istessi volgari maestri che avessero potuto una nota dall'altra divisare* », *ibid.*, fol. 36^{v}-37^{r}.

[41] « *Si rimoverà adunque la nostra fanciulla in tutto dall'uso della musica* », *ibid.*

desireus de gloire et d'immortalité[42] » quand d'autres, au contraire, « affoiblissoit et faisoit les esprits langoreus[43] ». Transposée à un sujet féminin, cette grille d'analyse très sexuée de l'ethos des modes est bien sûr à double tranchant. Encore une fois, Bruto statue de façon radicale. La question d'une éventuelle virilisation des femmes par la musique n'est pas évoquée, l'auteur déclarant la musique de son temps inapte à enhardir le cœur[44]. En revanche, l'efféminations des femmes est présentée comme extrêmement périlleuse. Pour défendre sa position, Bruto invoque le mythe d'Ulysse : si ce dernier faillit succomber au chant des sirènes, comment pourrions-nous « nous tant fier d'une tendre et delicate fille, nourie et elevée delicatement, sans craindre qu'elle, non seulement oyant mais apprenant un art tant mignard, ne devienne quelque fois lache, delicate et effeminée[45] ».

Bruto, généralement si soucieux de maintenir les femmes dans les limites de leur sexe, place pour une fois hommes et femmes sur un plan d'égalité face au pouvoir éthique de la musique, quitte à déboucher sur une formulation apparemment paradoxale : la musique risque d'efféminer les femmes. Sans doute faut-il en déduire que ceci ne ferait qu'aggraver la tendance naturelle des femmes à ne pas résister aux tentations charnelles. Toutefois, en interprétant le passage à la lettre, l'on comprend également à quel point les normes de féminité se situaient dans des bornes très étroites pour Bruto. La féminité n'est pas, en soi, une garantie pour correspondre à son idéal féminin ; ne pas être masculine, ne pas dépasser les limites de son sexe « par le haut », n'est pas ici un critère suffisant. Il s'agit de répondre précisément aux normes d'une bonne féminité, en n'étant ni trop délicate, ni trop vigoureuse, ni trop virile, ni trop féminine, un équilibre précaire que l'exercice de la musique viendrait perturber.

Le dernier argument avancé par Bruto est d'ordre pratique et relève du rapport au temps libre et à l'oisiveté. À deux reprises, l'auteur autorise l'usage du chant : la première fois « à ceus qui, fachez de cures ennuieuses et importantes, ont à faire de recreation et alegement[46] » ; la seconde fois à ceux qui « ou ne peuvent, ou n'ont en quoy mieus employer leur temps[47] ». Encore une fois, aucune de ces deux situations ne semble correspondre aux femmes qui, d'un côté ne sont pas assez occupées pour ressentir le besoin de soulager leurs peines par la musique et, de l'autre, n'ont pas le loisir de rester dans l'oisiveté.

En substance, Bruto avance quatre arguments en défaveur de la musique : 1. la musique procure un plaisir sensuel qui, potentiellement, risque de dégénérer en foyer de concupiscence ; 2. certaines compositions sont si imparfaites qu'il vaut mieux interdire aux femmes la musique dans son ensemble ; 3. la musique risque de perturber l'équilibre de leur identité sexuée et les faire sortir du cadre d'une bonne féminité ; 4. les femmes n'ont pas besoin de musique dans leur vie quotidienne. Celles-ci feront mieux de s'occuper à une activité spécifiquement féminine, à savoir la couture et la broderie, auxquelles l'auteur les renvoie en conclusion du passage.

Musique, nature, et frontières de genre

Dans la mesure où Bruto n'établit pas de point de comparaison avec l'éducation masculine, sa condamnation de la musique pourrait facilement être généralisée aux personnes des deux

---

[42] « *quasi virile e generoso suono intonando faceva gli uomini animosi e ardenti* », *ibid.*, 37^{v}-38^{r}.

[43] « *indeboliva e faceva languidi gli animi* », *ibid.*

[44] *Ibid.*, fol. 38^{v}-39^{r}.

[45] « *e noi di tenera e dilicata fanciulla, e allevata nelle delitie e cresciuta, tanto prometteremo a noi stessi, che non dubiteremo, che non pure dallo udire, ma dallo imprendere così lusinghevole arte, non languisca quando si sia, e non divenga molle e lasciva e effeminata* », *ibid*., fol. 37^{v}-38^{r}.

[46] « *quelli che stanchi dalle cure noisose e gravi, di ristoro, e di alleggiamento hanno mestiero* », *ibid.*, fol. 36^{v}-37^{r}.

[47] « *non hanno dove meglio impiegar le sue ore, o pure non possono* », *ibid.*, fol. 39^{v}-40^{r}.

sexes, les femmes étant simplement plus exposées au danger. En sortant du corpus de l'*institutio* féminine, il est cependant possible de trouver une assignation plus clairement sexuée de la pratique musicale. Le traité de Silvio Antoniani *Tre libri dell'educatione christiana dei figliuoli* (1584) est à ce titre particulièrement intéressant dans la mesure où il traite à la fois des filles et des garçons et expose de façon très explicite les différences à mettre en œuvre selon les sexes. L'ouvrage d'Antoniani fut l'un des plus important en matière d'éducation dans l'Italie post-tridentine et son influence sur la pensée pédagogique catholique se fit sentir pendant plusieurs siècles. Les positions de l'auteur concernant la musique doivent être analysées à la lumière de sa trajectoire biographique et des circonstances de la genèse du traité. Né à Rome en 1540, Antoniani se fit remarquer dans sa jeunesse par ses improvisations musico-poétiques au luth. À l'âge de onze ans, *il poetino* – comme on le surnommait – improvisait des vers dans un banquet donné au palais du cardinal Francesco Pisano. Plus tard, il entra au service du cardinal Borromée, se lia d'amitié avec saint Philippe Néri et fréquenta les oratoriens. Son implication dans la congrégation de l'Oratoire fut encore renforcée après son ordination sacerdotale en 1568. C'est dans ce contexte que virent le jour les *Tre libri dell'educatione christiana*, ouvrage commandité par Charles Borromée au début des années 1580 et fortement marqué par l'esprit des réformes tridentines[48].

Sans doute du fait de son propre passé de musicien, Antoniani se montre très favorable à l'apprentissage de la musique pour les garçons, allant jusqu'à les autoriser – fait rare, et contraire aux préceptes éducatifs aristotéliciens – à devenir d'excellents musiciens s'ils en possèdent la capacité. Comme Bruto, l'auteur réactualise la théorie platonicienne sur l'ethos des modes mais, à la différence de celui-là, en arrive à la conclusion que le pouvoir éthique de la musique peut être maîtrisé si le répertoire est strictement régulé (comme le sont, du reste, les lectures) afin de ne pas « allumer l'âme d'un feu charnel[49] ». En oratorien zélé, Antoniano préconise « les psaumes et les chansonnettes dévotes[50] » imprimées par la congrégation de l'Oratoire de Rome. L'auteur semble initialement favorable à l'accès des filles à ce répertoire spirituel. Ces pièces, dit-il, « peuvent être apprises par cœur par les enfants et les domestiques de la maison, et aussi par les filles, pour se récréer pendant leurs travaux[51] ». Antoniani instaure cependant une différence de taille entre les filles et les garçons. Contrairement à ces derniers, les filles devront se contenter de ce que « la nature leur a enseigné[52] » et ce, pour plusieurs raisons. Antoniani, tout comme Bruto, considère que la musique a un effet plus corrosif sur l'âme féminine : « les voix et les chants peuvent plus facilement dissoudre en elles la vigueur de l'âme ». Et l'auteur d'ajouter : « pour cette même raison, je ne loue pas l'apprentissage des instruments, car il n'est pas sans danger d'apprendre ce qui est pour les hommes[53] ». Une étape ultérieure est ici franchie : la musique est, par essence, « pour les hommes ». C'est l'ordre des choses. Nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'argumentation mais devant un état de fait – auquel un lecteur de l'époque aurait cependant pu opposer de nombreux contre-exemples.

---

[48] Sur Silvio Antoniani, voir la notice biographique de Paolo Prodi, *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. 3 (1961), http://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-antoniano_(Dizionario-Biografico)/ [accès le 24 juin 2013].

[49] « *accender l'animo di fuoco carnale* », Silvio Antoniano, *Tre libri dell'educatione christiana dei figliuoli*, Verona : Sebastiano dalle Donna et Girolamo Stringari, 1584, fol. 157^{v}-158^{r}.

[50] « *salmi, e alcune divote canzonette, quali per opra de i padri della Congregatione dello Oratorio di Roma, si stamparono* », *ibid*.

[51] « *si possono imparare a mente da fanciulli, e domestici di casa, e anco dalle figliuole femine, per ricrearsi mentre fanno loro lavori* », *ibid.*

[52] « *quanto alle figliuole femine io non sono d'opinione che debbiano imparar altra musica, che quella che la istessa natura insegna loro* », *ibid.*

[53] « *le voci e canti più facilmente possono dissolvere in loro il vigor dell'animo, et per l'istesse ragioni non laudo l'imparar a suonar, non essendo senza pericolo l'apprendere ciò che si sia da uomini* », *ibid.*

Enfin, Antoniani soulève une question d'ordre pratique, celle de la mixité : « l'honnêteté féminine ne permet pas qu'elles entrent en concert avec les hommes[54] ». Cet interdit de la mixité doit être replacé dans la visée éducative très large proposée par le traité. Il ne s'agit pas ici de former le parfait courtisan ou la parfaite dame de palais dans la lignée du *Livre du courtisan* de Castiglione, mais bien de s'adresser à tous les pères de familles, notamment ceux de la bourgeoisie citadine. Dans cette optique, la marge de liberté accordée aux jeunes filles est extrêmement restreinte (même si l'auteur sait moduler son propos en fonction du statut social des familles). Les filles doivent être séparées du monde extérieur en restant enfermées à la maison, et leur éducation doit être réduite au minimum vital.

Le problème de la mixité inhérente à la pratique musicale est repris et développé par le théoricien de la musique Ludovico Zacconi dans le premier livre de sa *Prattica di musica* (1592), un texte qui, *a priori*, n'a pas grand chose en commun avec la littérature sur l'*institutio* féminine mais qui fut peut-être influencé par la pensée éducative d'Antoniani. La perspective est ici inversée : il ne s'agit plus de définir ce qui est convenable à telle ou telle catégorie d'individus, mais plutôt de déterminer qui est digne d'exercer la musique, ou plus précisément le chant. Or, l'idéal de Zacconi se révèle extrêmement restrictif, l'auteur excluant d'emblée tout un pan de la population masculine : « Je dis que [le chanteur] doit être jeune, propre et bien habillé. Qu'il ne soit pas ignorant, incapable de parler et sans mordant dans la parole ; mais gentil, courtois, mondain et orné[55] ». Quant aux femmes, c'est bien le contact avec les hommes qui leur barre l'accès à la musique, et non le potentiel effet éthique, pernicieux et dépravateur, de certains modes sur leur âme. Ainsi, la musique conventuelle et la pratique soliste échappent à la censure de Zacconi. Mais en règle générale, la musique ne peut être faite « sans compagnie, car elle nécessite d'accompagner les jeunes et les adultes et de se mélanger avec eux[56] ». Cette promiscuité avec les hommes est à proscrire de l'éducation des jeunes filles car elle les mènerait droit à leur perte.

Zacconi défend point par point sa position en avançant plusieurs types d'arguments. Il commence par rapprocher la pratique musicale de celle des armes, analogie particulièrement intéressante car elle renvoie à l'ordre sexué des choses :

> quand bien même on trouve certaines femmes qui ont l'âme et le cœur de manier l'épée, cela n'est pas une raison pour qu'on leur autorise d'en saisir une entre leurs mains et d'en porter une à leur flanc. Car, si tel était le cas, elles iraient alors pratiquer avec les hommes hardis et valeureux. Et pratiquer ainsi serait le chemin le plus sûr pour chuter [*traboccare*, littéralement « déborder »][57].

La chute ou le débordement évoqués par Zacconi semblent moins liés à la question de la chasteté féminine qu'à celle des normes de genre. En ceci, l'auteur se rapproche d'Antoniani : la musique, comme l'épée, est une affaire d'homme. Les intentions de Zacconi sont ici très ambiguës : s'agit-il de maintenir les femmes dans les limites de leur sexe ou bien d'affirmer la virilité d'un art si souvent accusé d'efféminer les hommes et, contrairement à ce qu'affirme Zacconi, qui s'était largement féminisé à la fin du XVI^e^ siècle[58] ? En somme, exclure les

---

[54] « *la onestà feminile non comporta che venghino in concerto con uomini* », *ibid.*

[55] « *dico, ch'egli deve essere giovine, pullito ben vestito, non al tutto ignorante, non di favella impedito, ne men mordace nel parlare ; ma gentile, cortese, mondo, e adorno* », Ludovico Zacconi, *Prattica di musica utile et necessaria,* Venezia : Girolamo Polo, 1592, fol. 53^v^.

[56] « *essendo questa professione di non poterla fare senza compagnia, per doversi accompagnare e mescolar tra giovani e uomini fatti* », *ibid.*

[57] « *se bene tra le donne ancora si trova chi abbia animo e cuore di maneggiar le spade, non per questo se concede che le tolgano in mano, e che se le cingano al fianco : perché togliendole et cingendosele, converiano con gli uomini arditi e valorosi praticare : e praticando seria sicura via a farle trabbocare* », *ibid.*

[58] Parmi les nombreuses études sur l'émergence des musiciennes au début de la période moderne en Italie, citons

femmes de la pratique musicale, aux côtés des hommes trop vieux ou trop laids, trop plébéiens ou ignorants, n'était-ce pas finalement pour Zacconi qu'un moyen de revaloriser sa profession ? Le problème se posait probablement de façon plus pressante à Zacconi, musicien de métier, et dans une moindre mesure à Antoniani, dont l'image était associée à celle de musicien poète, qu'à des humanistes tels que Vives, Dolce ou Bruto, peu concernés par le prestige des professions musicales.
Le rapprochement avec le combat à l'épée suggère également une image extrêmement compétitive de la musique ; indubitablement, Zacconi ne souhaitait pas entrer en concurrence avec les femmes – et tout particulièrement dans un contexte aussi direct que les concerts mixtes – ni que ces dernières possèdent une « arme », symbolique ou réelle, pour tenter de rivaliser avec ses semblables. Bien sûr, il s'agit ici de protéger les femmes du danger puisque combattre avec les hommes, c'est risquer la défaite (musicale) ou la mort (à l'épée). Mais armer les femmes, c'était aussi courir le risque qu'elles puissent se défendre, comme le rappelle cette villanelle anonyme, et ce au péril des hommes :

> Si les femmes portaient l'épée, pauvre l'homme qui aimerait une femme qui a un cœur cruel, car non seulement elle le tourmenterait avec sa beauté mais avec son épée, elle lui infligerait mille blessures à toute heure. Et j'en connais une si cruelle que si quelqu'un la regardait, elle dirait : « pourquoi me regardes-tu ? » et ensuite, elle le tuerait. C'est sans doute un bien qu'elles ne portent pas d'armes, mais seulement des sandales, des tresses et des jupes pour faire mourir mille amoureux[59].

Pour renforcer ultérieurement son argumentation, et circonscrire plus précisément les activités propres à chaque sexe, Zacconi inverse un instant la perspective. L'image d'une femme musicienne est aussi saugrenue que celle d'un homme à la quenouille :

> ce sont les mêmes scrupules qui me font vouloir que, de même qu'un homme, serait-il dans la nécessité la plus grande, ne met pas les mains à l'aiguille, à la quenouille, à la bobine, ou au fuseau, les femmes devront laisser de côté ces actions viriles qu'elles ne pourraient être vues pratiquer sans s'avilir, ou risquer de s'avilir[60].

De plus, si l'exercice de la musique est interdit à la femme et permis à l'homme c'est que ce dernier est plus libre. Non seulement, il lui est « plus facile de le pratiquer », mais « il a plus

---

notamment Anthony Newcomb, « Courtesans, Muses, or Musicians ? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy », in *Women making music : the Western art tradition, 1150-1950,* éd Jane Bowers et Judith Tick, Urbana : University of Illinois Press, 1986, p. 90-115 et Jane Bowers, « The Emergence of Women Composers in Italy, 1566-1700 », in *Women making… cit.*, p. 116-167. Sur les accusations d'efféminations à l'encontre de la musique, voir Susan McClary, *Feminine Endings*, *Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991, p. 17.

[59] « *Si li femmene purtassero la spada tristo chill'ommo ca vulesse bene a donna ca lu cor crudele tene. Pecché nun sulo lu turmentarria colli bellizze ma co' la spada ancora mille ferite le darria ogn'ora. E ne saccio una ch'è tanto crudele ca si uno la guardasse diciarria : pecché me guardi ? E po' l'accidarria. Forse è buono ca nun portano ll'arme ma chianellette e trezze e verducate pe' ffa' murire mille 'nnammurate.* » Cette villanelle napolitaine a été chantée par plusieurs ensembles de musique populaire italienne, notamment *La nuova compagnia di canto popolare* (*NCCP,* disque vinyle EMI, B007JXT3UO, 1974). Dès le XVI^e^ siècle, elle fut traduite en italien et mise en musique par Gasparo Costa dans son *Secondo Libro di Canzonette a tre voci* (Venezia : Vincenzi et Amadino, 1584). Je remercie Maria Eleonora Sanna de m'avoir indiqué l'existence de ce texte.

[60] « *per commun zelo io vorrei che si come un uomo per necessità grande ch'egli abbia di vivere, non stende le mani su l'ago, su la connocchia, sul naspo, over sul fuso : che così anch'esse lasciassero da parte quelle attioni virile con le quali senza macchia, o periculo di macchiarsi non si potriano far vedere.* », L. Zacconi, *Prattica… cit.,*

de dispositions naturelles à s'orner de talents que la femme[61] ». Il est rare que le débat sur les pratiques musicales féminines soit posé en termes de dispositions naturelles. On l'a vu, les hostilités sont le plus souvent motivées par des questions de décorum, de convenances sociales, ou encore par la crainte de porter atteinte à la chasteté féminine. L'énergie déployée par Zacconi pour démontrer que la musique est, par essence, une activité masculine apparaît donc pour le moins équivoque et laisse entrevoir que l'ordre sexué et naturel invoqué par l'auteur était constamment défié par les pratiques musicales de la vie courante. Il n'est qu'à rappeler que Zacconi lui-même avait dispensé des leçons de musique à une jeune fille vénitienne, épisode qu'il rapporte dans l'histoire de sa vie[62].
La fragilité d'un tel raisonnement naturalisant se décèle en outre à la lecture d'autres types de sources, qui accordent au contraire aux femmes le privilège de l'excellence musicale. Cristoforo Bronzini, dans son monumental ouvrage philogyne *Della dignità e nobiltà delle donne*, affirme par exemple que la voix féminine est supérieure à la voix masculine :

> La voix de la femme est généralement beaucoup plus douce que la voix de l'homme, laquelle, aussi flatteuse qu'elle puisse l'être, ne sera jamais aussi charmeuse et, pour ainsi dire, ne volera jamais autant les cœurs que celle de la femme. Il faut donc que l'homme lui emprunte son art, ses règles [*numeri*] et sa façon de dénouer la langue[63].

La perspective de Bronzini est foncièrement différente de celle de Zacconi. Le dialogue *Della dignità e nobiltà delle donne* s'inscrit dans le vaste débat de la querelle des femmes et constitue la somme plus exhaustive en termes d'argumentation philogyne. Le texte, construit comme un assemblage d'autorités et d'exemples, possède un caractère érudit qui l'apparente quelque fois à un pur exercice de virtuosité rhétorique. Le raisonnement de l'auteur en matière de musique n'est cependant pas dénué d'originalité. L'auteur part du lieu commun de la supériorité esthétique des femmes, objets de désir par excellence, même s'il s'agit ici d'une beauté sonore. Toutefois, il ne s'agit pas uniquement ici d'un simple fait de nature puisque cette beauté est ensuite érigée en art : elle est bien le fruit d'un savoir acquis (avec ses *numeri*, ses règles), d'une technique pouvant, qui plus est, être imitée par les hommes.
Dans *La città del sole* (1602)[64], Tommaso Campenella poussera encore plus loin cette partition sexuée de la pratique musicale en faveur des femmes, proposant un point de vue radicalement opposé à celui de Zacconi. Cet ouvrage utopique, inspirée par *La République* de Platon et l'*Utopia* de Thomas More, offre un cadre moral beaucoup plus original que les textes dont il a été question jusqu'à présent. Les femmes solariennes sont considérées comme propriété commune et ont accès à la même éducation que les hommes solariens. Pour Campanella, les arts spéculatifs et mécaniques sont communs aux deux sexes, à la différence près que ceux qui nécessitent « un gros effort et de grands déplacements » sont l'apanage des

---

[61] « *trovandosi l'uomo più libero, più facile ad adoprarlo, e più schietto ne gli adornamenti che non è la donna* », fol. 53^{v}.
[62] Voir Ludovico Zacconi, *Vita con le cose avvenute al p. bacc(ellie)re fra Lodovico Zacconi da Pesaro dell'Ordi(ne) Erem(itani) di S. Agostino. Fatta cosi da lui come si vede e scritta di proprio pugno (1625)*, éd. Fernando Sulpizi, San Venanzo : Hyperprism edizioni, 2005, p. 74.
[63] « *la voce della donna, ordinariamente è molto più soave della voce dell'uomo, la quale quantunque lunsighevole sia, non sarà mai così allettatrice, e per un certo modo di dire, così ladra dei cuori, come quella della donna. Bisogna dunque, che l'uomo ricorra all'arte, et da lei i numeri, et i modi di snodar la lingua* », Cristofano Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne. Settima terza e giornata decimaquinta nella quale ragionano le medesime persone delle giornate antecedenti*, I-Fn, ms. Magl. VIII, 1525/1, p. 13. Seuls les trois premiers volumes du traité furent publiés entre 1624 et 1628, après quoi le texte fut mis à l'index. Le reste de l'ouvrage est conservé en manuscrit à la Bibliothèque nationale de Florence. L'extrait cité ici appartient à la section consacrée à l'excellence musicale des femmes, partie du dialogue restée inédite.
[64] La première version de *La città del sole* fut rédigée en italien par Campanella en 1602, lors d'un séjour en prison. L'ouvrage ne fut édité qu'en 1623, à Francfort, dans une traduction latine.

hommes[65]. En revanche, « d'une manière générale, les travaux que l'on peut exercer assis ou immobile sont dévolus presque toujours aux femmes[66] ». La répartition des tâches entre Solariens et Solariennes se fait donc en fonction de la force physique et de l'usage plus ou moins sédentaire de l'espace. Cette distinction permet de revenir à un ordre sexué relativement traditionnel puisque l'auteur réserve aux femmes le soin de tisser, coudre, mais aussi, fidèle à son raisonnement, de couper les cheveux et la barbe et préparer les médicaments. Pour cette même raison, la peinture, activité statique, ne leur sera pas interdite. De même, poursuit l'auteur, « les femmes seules font de la musique, car elles y sont plus plaisantes, et les enfants de même, trompettes et tambours exclus[67] ». Même si l'argument avancé par Campanella semble d'ordre essentiellement esthétique (la musique est plus belle lorsqu'elle est pratiquée par les femmes, c'est pourquoi il faut en faire profiter la collectivité), le rapprochement avec les autres travaux sédentaires renvoie les pratiques musicales aux activités d'intérieur, ne nécessitant pas beaucoup de force physique, et donc, pour cette raison, propres aux femmes et aux enfants. Cette impression est encore renforcée par l'assignation des hommes aux trompettes et aux tambours, musique d'extérieure nécessitant un certain investissement corporel.

Musique et ordre domestique

Tout utopique que soit le système solarien de Campanella, il n'en soulève pas moins un point essentiel, celui du rôle des musiciennes dans l'organisation collective de la cité, approchant ainsi le sujet par un angle moins éthique qu'économique et politique. Dans la mesure où Campanella abolit la notion de famille et de foyer privé, la place de la musique dans l'économie domestique est un problème qui ne se pose pas. Toutefois, c'est essentiellement en ces termes que la question est abordée par les quelques auteurs qui parvinrent à se dégager d'un jugement strictement éthique des pratiques musicales féminines. Ces dernières sont-elles favorables ou nocives au bon fonctionnement du foyer ? Dans quelle mesure peuvent-elles apporter des avantages matériels ou symboliques aux familles ?
Le propos est traité de façon détournée par Zacconi dans sa *Prattica di musica*. Il s'agit là du dernier argument avancé par l'auteur pour justifier son exclusion des femmes de la discipline musicale :

> Si nous voulons bien considérer le temps qu'elle peut consacrer à l'exercice d'un tel talent, nous le trouverons si réduit et si bref que sans autre raison, nous le lui interdirons. En effet, ce n'est que dans ses années de vierge qu'elle est déchargée et libre des fatigues domestiques. Une fois liée par les sacrements du mariage, les grossesses commencent à la travailler, et les enfants à la déranger de telle sorte qu'elle a constamment quelque chose à faire[68].

En renversant un instant la proposition de Zacconi, on comprend que laisser les femmes s'adonner à l'exercice de la musique, c'était encourir le risque de les voir négliger leurs obligations domestiques et familiales. Cette crainte est formulée de façon bien plus explicite par Stefano Guazzo, dans son dialogue *La civil conversatione* (1574). Guazzo traite brièvement de l'instruction des filles dans le troisième livre du traité, après avoir longuement exposé les rapports que les pères doivent entretenir avec leurs enfants, et tout particulièrement

---

[65] Tommaso Campanella, *La cité du soleil,* trad. Arnaud Tripet, Paris : Mille et une nuits, 2000, p. 24.
[66] *Ibid.*, p. 25
[67] *Ibid.*
[68] « *Anzi che se noi vogliamo ben considerare il tempo ch'essa una tal attione e virtù può essercitare, lo trovaremo si poco e si breve che senza altra ragione gli lo proiberemo : poiché ne gli anni solo in che ella vergine vive, si trova di fatiche scariche e vota : perché dopoi l'essersi accoppiata in sacramento matrimoniale, comminciano i parti a travagliarla, e i figliuoli a disturbarla in maniera tale, che non li manca mai che fare.* », L. Zacconi, *Prattica… cit.*, fol. 54[r].

les fils. On a déjà évoqué, en introduction, l'embarras de l'auteur face aux avis discordants exposés dans la littérature au sujet de l'*institutio* féminine. Au moment de la rédaction de l'ouvrage, Guazzo pouvait se référer à plusieurs autorités en la matière. En premier lieu, le très influent *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione (1528), dont les opinions généreuses sur l'éducation des femmes sont bien connues : la musique, pratiquée avec modestie et suivant un décorum bien ordonnancé, fait partie des ornements nécessaires à la dame de palais[69]. Stefano Guazzo avait peut-être aussi connaissance du *Libro della bella donna* de Federico Luigini da Udine (1554). Luigini se situe dans la continuité de Castiglione et, pour lui, la musique représente un accroissement de beauté pour les femmes et, partant, une arme de séduction[70]. De l'autre côté du spectre, Guazzo connaissait selon toute vraisemblance les écrits de Vives et Dolce qui, on l'a vu, adoptent une position nettement moins bienveillante envers les pratiques musicales féminines, et peut-être également ceux de Bruto qui, lui, leur était franchement hostile. Pour tenter de réconcilier ces points de vue divergents, Guazzo déplace légèrement la perspective et envisage l'éducation musicale des femmes d'un point de vue domestique et économique. Dès lors, la question n'est plus tant de savoir si la musique embellit les femmes ou risque de corrompre leur âme, mais plutôt de mesurer les bénéfices de son exercice pour la famille et le foyer.

Guazzo, à travers la voix d'Annibale Magnocavallo, commence par constater que certains pères ne laissent quasiment jamais sortir les filles de la maison alors que d'autres leur autorisent toutes sortes de fêtes et de banquets ; de même, les uns leur enseignent « la lecture, l'écriture, la poésie, la musique et la peinture », quand les autres « ne les initient qu'à la quenouille et au gouvernement de la maison[71] ». Cependant, conclut-il « chacune de ces particularités peut être digne de louanges, quand elle est bien comprise[72] ». Le Chevalier Guglielmo Guazzo, frère de l'auteur et interlocuteur d'Annibale dans le dialogue, s'insurge alors contre ces extrémités :

> Je ne parle même pas de celles qui sont éduquées dans leur chambres à lire, chanter, faire des sonnets, et ne veulent jamais aller à la cuisine. Je laisserai leurs pauvres maris en rendre compte, ceux dont, pour avoir une femme si savante, la maison va en ruine et bien souvent l'honneur. Mais concevez maintenant une de ces filles qui ne savent que filer et coudre : vous vous apercevez que son langage, ses habits, ses manières sont celles d'une paysanne qui paraît devant les autres dames avec la courtoisie d'un satyre entre les nymphes[73].

C'est bien l'ordre domestique que menace l'exercice de la musique par les femmes : musique, poésie, érudition sont, au sens propre du terme, la ruine de la maison (et, de surcroît, mettent en péril l'honneur du mari). Mais la pensée de Guazzo se révèle ensuite bien plus fine et originale. Loin de prôner le juste milieu, la *mediocritas* si commune dans la pensée éducative de la Renaissance, l'auteur propose une solution adaptée au statut brigué par le père pour sa fille. Cette ruine domestique annoncée peut se transformer en une véritable aubaine, tant sur le plan social que financier :

---

[69] Voir L. Masetti Zannini, *Motivi… cit.*, p. 144-145 et S. Lorenzetti, *Musica e identità… cit.*, p. 126-127.

[70] Voir F. Luigini da Udine, *Il libro… cit.*, p. 290-296.

[71] « *Alcuni le fanno ammaestrare nel leggere, nello scrivere, nela poesia, nella musica, e nella pittura. Altri a niente più le avezzano, che alla conocchia, e al governo di casa* », S. Guazzo, *La civil… cit.*, p. 234-235.

[72] « *ciascuna di quelle diversità è peraventura lodevole, quando sia bene intesa* », *ibid.*, p. 235.

[73] « *Io non vi parlo ora di quelle, che sono ammaestrate nelle camere a leggere, a cantare, e a fare sonetti, né vogliono mai andar in cocina, ma lascierò che ne diano conto quegli sventurati mariti, a' quali per aver così dotta moglie va in ruina la casa, e ben spesso l'onore. Se ponete poi mente ad una di quelle, che non sanno se non filare, e cuscire, voi vedete alla lingua, all'abito, e a i costumi suoi il ritratto d'una contadina, che compare fra l'altre donne con quel garbo, che rappresenterenne un satiro tra le ninfe.* », *ibid.*

> Annibale : […] Si leur père les a destinées au service d'une princesse, il est nécessaire de commencer à les éduquer dans ces choses qui permettent d'acquérir les grâces de leur maîtresse, et faire en sorte qu'elles sachent lire, écrire, discourir, qu'elles chantent, jouent d'un instrument, dansent, et fassent avec justesse tout ce qui orne les dames de palais. […]
> Le Chevalier : J'ai vu auprès de la Reine quelques pauvres demoiselles se rendre si aimables par l'un de ces moyens à sa Majesté qu'elles sont devenues les femmes des principaux chevaliers de France, sans que les pères aient à débourser un seul denier de dot[74].

Cependant, s'empresse-t-il d'ajouter, « un gentilhomme particulier n'a pas besoin chez lui de ces chansons et de ces danses[75] ». Et Annibale d'acquiescer : « C'est bien dit ! Et si les pères doivent marier leurs filles à des gens qui ne se nourrissent ni de fumée de musique, ni d'odeur de poésie, ils feront mieux de les exercer au rouet et aux tâches ménagères plus qu'aux instruments de musique[76] ». La conclusion à laquelle arrive Guazzo peut sembler peu engageante mais l'auteur investit tout de même les talents musicaux d'un fort potentiel économique et symbolique. Puisque l'excellence musicale des filles est susceptible de constituer une carte maîtresse pour conclure un beau mariage à moindre coût, voire pour permettre à l'ensemble de la famille de s'élever socialement, investir en amont dans l'éducation musicale des filles peut se révéler une stratégie avantageuse.

Rares sont les exemples pour lesquels il est possible de mesurer l'impact concret des préceptes éducatifs d'un auteur sur ses lecteurs et de tracer la mise en pratique de ses théories, mais tel semble être le cas pour Stefano Guazzo et son ami Annibale Guasco. Annibale Guasco appartenait à une ancienne famille d'Alessandria, petite ville située dans le Sud-Est du Piémont. Homme de lettres et poète, il était membre de plusieurs académies, notamment celle des *Illustrati* de Casale que fréquentait également Guazzo. Guasco entretint avec ce dernier un échange épistolaire, qui fut publié avec le reste de sa correspondance dans les premières années du XVII^{e} siècle. De son mariage avec Laura Bellone naquirent cinq enfants, deux fils et trois filles, et c'est sur la cadette Lavinia, née en 1574, l'année de la parution de *La civil conversatione*, que Guasco put expérimenter les principes éducatifs de son ami de la façon la plus aboutie. Les détails de la formation dispensée à Lavinia, notamment de sa formation musicale, sont exposés minutieusement dans un texte tout à fait singulier, publié à Turin par Bevilacqua en 1586, intitulé *Ragionamento del sig. Annibal Guasco a D. Lavinia sua figliuola, della maniera del governarsi ella in corte* (Raisonnement du seigneur Annibale Guasco à dame Lavinia sa fille sur sa façon de se comporter à la cour)[77]. La genèse de cet opuscule est racontée dans la dédicace, signée par Lavinia et adressée à son père. Il s'agissait à l'origine d'un texte manuscrit composé par Guasco à l'intention de sa fille qui, à l'âge de onze ans, quitta le domicile parental pour entrer au service de la jeune duchesse de Savoie, Catherine-Michelle d'Autriche, la seconde fille du roi d'Espagne. Le *Ragionamento*, conçu comme un substitut à l'autorité paternelle, n'était pas destiné initialement à être divulgué au

---

[74] « *Annibale* – […] *Se 'l padre l'avrà destinate in corte alla servitù d'alcuna prencipessa, bisogna, che cominci ad ammaestrarle in quelle cose, che sono atte ad acquistar la gratia della padrona, e a procurare, che leggano, scrivano, discorrano, cantino, suonino, e ballino, e facciano acconciamente tutto ciò che adorna le donne di palazzo* […] *Cavaliere – Ho vedute preso la Reina alcune povere damigelle farsi così grate con alcuno di questi mezi a sua Maestà che sono divenute mogli de' principali cavalieri della Francia, senza che i padri abbiano loro dato un danaio in dote.* », *ibid.*, p. 237.

[75] « *Ma un privato gentiluomo non ha bisogno in casa sua di queste canzoni, e di questi balli*. », *ibid.*

[76] « *Ben diceste, e però se i padri havranno a maritar le figliuole in persone, che non si pascano di fumo di musica, né d'odore di poesia, saranno avvertiti di essercitarle intorno all'arcolaio, e alle massarizie di casa più tosto, che agli stromenti da sonare.* », *ibid.*

[77] Pour une traduction anglaise de l'ouvrage, voir Annibale Guasco, *Discourse to Lady Lavinia, his daughter : concerning the manner in which she should conduct herself when going to court as lady-in-waiting to the Most Serene Infanta, Lady Caterina, Duchess of Savoy,* éd. et trad. Peggy Osborn, Chicago, London : University of Chicago Press, 2003.

public ; il fut imprimé à l'initiative de Lavinia, et non de l'auteur. On pourrait soupçonner ce récit d'être une pure fiction littéraire, mais il est recoupé par la correspondance de Guasco, dans laquelle on apprend également que celui-ci portait un jugement extrêmement sévère sur l'ouvrage, écrit en six jours et imprimé sans son consentement[78]. Même si le texte reste profondément influencé par la pensée pédagogique de son temps et en particulier par *La civil conversatione* de Guazzo (dont Guasco recommande la lecture à sa fille), il possède un caractère à la fois spontané et intime qui en fait un témoignage extrêmement rare et précieux.

Guasco donna une éducation musicale de premier plan à sa fille, comprenant le chant, la viole de gambe, le clavicorde, la tablature et le contrepoint. Pour ce faire, il recourut aux services de nombreux maîtres, jusqu'à quatre par jour précise-t-il au début du *Ragionamento*. Avec la calligraphie, la musique constitue la partie la plus précieuse du bagage culturel de Lavinia, que l'auteur désigne tantôt par le mot *virtù*, tantôt par celui d'*abito* (ce que l'on pourrait traduire respectivement par talent et aptitude). Selon ses propres mots, Guasco n'eut pas beaucoup « d'occasions […] de servir des princes, exercer comme secrétaire, de travailler et être travaillé à la cour[79] », mais les excellentes dispositions de Lavinia se révélèrent la clef d'accès au monde de la cour pour l'ensemble de la famille. Après une série de tractations, Lavinia entra au service des ducs de Savoie en 1586. Elle obtint une réduction de la charge financière demandée habituellement aux dames d'honneur, son père n'étant pas en mesure de les payer. Les talents de Lavinia semblent avoir joué un rôle crucial dans les négociations. Dans une lettre au baron Sfondrato, qui servit d'intermédiaire auprès des ducs de Savoie, Guasco écrit : « du témoignage que vous avait fait des qualités de la jeune fille, soyez assuré que [les ducs] ne seront pas déçus et que sur le sujet, l'affection paternelle ne me trompe pas[80] ». Lavinia quitta la cour de Savoie en 1592, après avoir épousé Guido Langosco, un chevalier de Pavie, que Guasco décrit dans sa correspondance comme un homme « de vie irréprochable et possédant un patrimoine très confortable[81] ». Le contact étant établi avec les ducs, Annibale Guasco plaça ensuite son fils Cesare comme gentilhomme de chambre du cardinal Maurice de Savoie, et quelques années plus tard, ce fut la fille de Lavinia, une danseuse accomplie, qui devint à son tour dame de compagnie de la fille de la duchesse. La trajectoire biographique de Lavinia illustre donc à la lettre les théories de Stefano Guazzo en matière d'éducation féminine : en vue d'une carrière à la cour, ouvrant elle-même la possibilité d'un beau mariage, il est nécessaire d'investir dans l'instruction artistique et littéraire des jeunes filles.

Ce n'est qu'en gardant à l'esprit le parcours exceptionnel de Lavinia que l'on peut réellement mesurer la teneur des propos tenus par Guasco dans le *Ragionamento*. L'auteur n'a de cesse de rappeler à sa fille la valeur de ses « vertus », valeur à la fois financière, sociale, culturelle et symbolique :

---

[78] Voir Bruno Ferrero, « Il *Ragionamento* di Annibale Guasco, una lettera d'institutio all'ombra della Civil conversazione », in *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento*, éd. Daniela Ferrari, Roma : Bulzoni, 1997, p. 357-374, et A. Guasco, *Discourse… cit.*, p. 109-130.

[79] « *occasioni* […] *di servir prencipi, essercir segretarie, travagliare e esser travagliato in corte* », Annibale Guasco, *Lettere*, Treviso : Bertoni, 1603, n. p. (« L'auttore ai lettori » [fol. 4^{v}]).

[80] « *Della testimonianza, ch'ella mi scrive avere a coteste Altezze fatta della qualità della fanciulla, stia pur sicura, che non ne rimarranno punto ingannate, che in questo so che non m'inganna paterno affetto* », A. Guasco, *Lettere… cit.*, p. 180, trad. anglaise cit. dans A. Guasco, *Discourse… cit*., p. 111.

[81] « *d'ottima vita e bene agiato di patrimonio* », A. Guasco, *Lettere… cit.*, p. 84.

> Nous avons fondé tous nos espoirs pour ta bonne fortune sur tes vertus, en te plaçant dans un tel lieu. Et, à cette fin, je n'ai reculé devant aucune dépense, confiant que tu avais assez de qualités pour en être récompensée, même si cela était fort inconfortable pour notre famille[82].

Guasco n'hésite d'ailleurs pas à filer la métaphore financière pour inciter sa fille à entretenir ses dons, affirmant qu'« il n'est pas une moindre vertu de conserver le gain que de l'acquérir[83] ». Aussi, c'est avant tout pour conserver les grâces de sa maîtresse que Lavinia devra continuer à exercer ses talents, garants de la relation de confiance établie entre Annibale Guasco et les ducs de Savoie :

> Ce ne sera peut-être qu'après des mois, et non des jours, que ta maîtresse voudra te mettre à l'épreuve dans l'une de tes activités. Il te faudra alors être préparée, afin de ne pas être prise au dépourvu. Car, au lieu de la rendre reconnaissante envers toi et de lui donner envie de jouir souvent de tes vertus, pour ta réputation et ton honneur, tu te retrouverais humiliée devant elle, et jamais plus elle ne voudrait honorer tes activités de sa présence. Au contraire, elle risquerait de se sentir trompée par celui qui lui avait parlé de toi. Tu pourrais alors tomber en une telle disgrâce que tu perdrais toute son estime. Il te conviendra en ceci de prendre exemple sur ceux qui, devant paraître en scène, ou dans quelque endroit public, s'exercent parfois une année entière pour briller pendant une heure seulement[84].

On constate à quel point les objections éthiques avancées par des auteurs comme Bruto ou Antoniani n'ont plus cours dans un tel contexte. La musique opère au contraire comme une synecdoque de la valeur intrinsèque de Lavinia en tant qu'individu et, à ce titre, elle mérite pleinement l'appellation de vertu. Dès lors, on comprend pourquoi Guasco enjoint si ardemment sa fille de cultiver ses talents : « prends-en soin, je te prie, plus que de ma vie, et que de ta propre personne[85] ». L'exercice de la musique ne jette ici aucune opprobre sur la moralité de la jeune fille et ceci est d'autant plus remarquable que la duchesse de Savoie avait imposé à Turin les mœurs extrêmement strictes et sévères de la cour d'Espagne (elle s'opposa par exemple à toute tentative de rapprochement entre Lavinia et son futur époux avant leur mariage). Dans le *Ragionamento*, il n'est d'ailleurs à aucun moment question de jouer de concert avec les hommes, Guasco envisageant uniquement la possibilité de pratiquer la musique en soliste ou avec d'autres dames de palais.
Après avoir développé ses arguments sur pas moins de dix pages, Guasco conclue le chapitre en récapitulant toutes les raisons qui doivent inciter Lavinia à prendre soin de ses talents, disposant sa liste en une longue gradation ascendante :

> Tu as maintenant compris, ma fille, combien de raisons t'incitent à faire tout ce dont j'ai traité dans ce chapitre. La vertu, les louanges, l'espérance placée en toi, la peur de la critique, la

---

[82] « *e che sopra le tue virtù si è fondata ogni nostra speranza, della buona fortuna tua, collocandoti noi in cotal luogo, e che per questo rispetto, non ho io temuta spesa alcuna, confidando, che ne avessi tu per le qualità tue ad esser ricompensata, tuttoche fosse di molto incommodo alla casa nostra.* », *ibid.*, fol. 17^{v}.
[83] « *e non è minor virtù il conservar il guadagno, che il farlo* », Annibale Guasco, *Ragionamento del sig. Annibal Guasco a D. Lavinia sua figliuola, della maniera del governarsi ella in corte,* Torino : Bevilacqua, 1586, fol. 19^{r}.
[84] « *che potrà essere, che stia tua padrono, mesi, non che giorni a volerti in alcuna delle tue operationi provare ; onde ti converrà stare apparecchiata, che non fossi tu colta un giorno alla sproveduta, e che in cambio di renderleti gratia e farle venir voglia di goder sovente delle tue virtù, con tua riputatione e onore, rimanessi presso di lei scornata, e che mai più volesse con la sua presenza le tue operationi onorare. Anzi credesse d'essere stata da chi di te ragionato le avesse ingannata : e che le cadesse tu talmente da cuore, che mai più ti avesse in buona consideratione. Laonde ti converrà in ciò prender da coloro essempio, i quali avendo a comparir in scena, o a qualche altro atto publico, si essercitano talora un anno intiero per onorarsi quella poco ora sola.* », *ibid.*, fol. 19^{v}.
[85] « *abbine, te ne priego, cura più che della vita mia, e che della propria tua persona* », *ibid.*, fol. 21^{r}.

> crainte de scandaliser les autres, le fait de n'avoir réalisé aucun progrès entre ton enfance et ton adolescence, le fait de ne pas faire passer celui qui fit tes louanges pour un menteur, la renommée qui t'a conduite au service de ta maîtresse, ton amour envers moi, ta crainte à mon égard, le souci de ne pas me déprécier, ton amour envers Dieu, ta crainte à son égard, le souci de ne pas déprécier Dieu lui-même[86].

Ce ton édifiant peut sembler quelque peu démesuré par rapport au propos, mais il montre bien qu'en dotant sa fille de talents musicaux, Guasco lui avait mis entre les mains – et non sans angoisse – une grande responsabilité : il l'avait investie d'une capacité d'action sur le monde, d'un pouvoir d'agir – en bien ou en mal – sur sa destinée et celle de ses proches, en somme il lui avait donné accès à cette *agency* si souvent refusée aux femmes[87]. Il n'est pas anodin qu'en dernier lieu, Guasco rappelle à sa fille que la musique lui permettra aussi d'être maîtresse de son propre bonheur, puisqu'elle aura « à chaque moment de [s]a vie un divertissement dans [s]es mains » et pourra « quels que soient la fortune et le lieu, passer le temps de façon heureuse[88] ».

À la lecture du *Ragionamento*, on mesure à quel point, en se retranchant derrière des arguments tels que les dangers de la séduction, les risques éthiques, le maintien des normes de genre, la défense de la profession musicale, l'ordre domestique et social, les auteurs qui se prononçaient contre les pratiques musicales féminines barraient en réalité aux femmes l'accès à l'un des rares champs d'action où elles pouvaient se réaliser comme sujets sans enfreindre les limites assignées à leur sexe.

---

[86] « *Orsù hai inteso figliuola, quante siano le ragioni, che ti hanno a quello di che ti ho in questo capo trattato a spronare. La virtù, la laude, la speranza di te conceputa, il timor del biasimo, il timor dell'altrui scandalo, il non farti la fanciullezza alla gioventù improverare, il non far parer chi ti lodò mentitore, la fama, che ti ha al servigio di tua padrona condotta, l'amor mio, il mio timor, e il non mi dispregiare, l'amor di Dio, il timor suo, e il non dispregiar Dio stesso.* », *ibid.*

[87] Sur la notion d'*agency* et sa difficile traduction en français, je renvoie à la « Note sur la traduction » de Cynthia Kraus dans Judith Butler, *Trouble dans le genre,* trad. Cynthia Kraus, Paris : La Découverte, 2006, p. 21-22.

[88] « *e per aver in tutto il tempo della tua vita un trattenimento alle mani, di poter in qualsi voglia fortuna e luogo, felicemente il tempo passare* », *ibid*.