
L'Italie, ma meilleure ennemie

De quelques représentations genrées de la langue et de la musique italiennes en France dans la première modernité

Sarah Nancy

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2781>

Référence électronique

Sarah Nancy, « L'Italie, ma meilleure ennemie », *Line@editoriale* [En ligne], | 2025, mis en ligne le 06 mars 2026, consulté le 06 mars 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2781>

L'Italie, ma meilleure ennemie

De quelques représentations genrées de la langue et de la musique italiennes en France dans la première modernité

Sarah Nancy

PLAN

1. Un agent de l'effémination
 2. Une sœur moins « chaste » de la langue française
 3. « Sirènes » et autres séductrices
 4. L'indispensable « maîtresse »
 5. Une « fille du plaisir »
- Conclusion

TEXTE

p. 124-144

- 1 Que la définition de l'identité nationale passe par celle de la langue est un fait bien connu¹ : « entre peuple et langue », la « confusion [est] continuelle² », écrit Marie-Luce Demonet en commentant l'entreprise menée par Du Bellay avec la *Défense et illustration de la langue française* (1549). On sait également qu'il s'agit d'une *définition* au double sens du terme, c'est-à-dire, à la fois, de la détermination d'un contenu – l'identité –, et d'une délimitation. C'est par distinction, voire par opposition, que l'identité nationale se construit.
- 2 En ce qui concerne la France, un autre peuple, et une autre langue ont été particulièrement engagés dans la définition de l'identité nationale : le peuple et la langue italiennes, au moins à partir du XVI^e siècle. En effet, la référence à l'Italie est récurrente, et elle est le plus souvent négative. Elle sert à dire ce que la langue française ne doit pas être, ce dont elle doit se démarquer³. Par là s'affirme le fait que le peuple français ne doit pas se laisser dépasser par, ni confondre avec le peuple italien. La France se construit contre l'Italie. Mais, comme on sait, ce « contre » tient du « tout contre » – d'où le choix du titre : *l'Italie, ma meilleure ennemie*.

- 3 Or cette formule est doublement évocatrice. Outre cette proximité conflictuelle, elle fait entendre que le féminin s'impose pour qualifier le peuple et la langue italiennes, et cela, au-delà du genre prêté au nom de pays « Italie » : depuis la France, et par rapport à la langue française, la langue italienne est réputée féminine, ou trop féminine, ou efféminée. L'objet de cet article est d'élucider les enjeux de ce rapprochement entre italien et genre féminin.
- 4 De nombreux exemples existent de la féminisation d'une langue dans les débats linguistiques. Ainsi, Michèle Cohen a montré que, pour l'Angleterre du XVIII^e siècle, ce sont les mœurs et la langue françaises qui sont elles-mêmes jugées féminines⁴. Et l'on pourrait aussi trouver, du côté italien, des éléments qui féminisent la langue et le peuple français (par exemple, encore aujourd'hui, avec le « *naso all'insù* », ou « nez retroussé », supposément français, associé autant au raffinement qu'à une potentielle effémination).
- 5 Pour autant, il ne s'agit pas ici de mener une enquête sur les enjeux de la féminisation imaginaire en général. Il nous semble plus intéressant de résister à la réduction de ces cas de figures sous un même principe. À cet effet, nous tenterons d'établir une typologie de ces représentations féminisées de la langue ou de la musique italiennes – nous verrons à quel point la musique est nécessairement engagée dans ces définitions d'une identité linguistique par rapport à l'autre –, en France, sur une période allant du XVI^e au XVIII^e siècle.

1. Un agent de l'effémination

- 6 Un premier moment marquant dans l'attribution de connotations féminines à l'italien est le XVI^e siècle. Un courant d'historiens et d'érudits cherche alors à renforcer l'identité nationale à partir d'un nouveau récit qui veut dégager l'histoire de la France de l'influence romaine. Contre celle-ci, il s'agit de mettre en valeur les origines franques ou celtes, ainsi que grecques, de la nation et de la langue françaises. Cela passe par un imaginaire genré très marqué : le français est masculin.
- 7 Dans cette masculinisation, la figure de l'Hercule gaulois joue un rôle important. D'abord élaborée à des fins de consolidation d'une nouvelle histoire de la France – et, à ce titre, associée au roi dès François

I^{er} 5 – elle se voit dotée d'un attribut nouveau dans la seconde moitié du XVI^e siècle : le don de l'éloquence. Un texte de Lucien de Samosate (II^e siècle après J.-C.), nouvellement relu, sert de fondement à cette interprétation⁶, qui a pour effet de modifier la représentation du héros. Celui-ci n'apparaît plus muni de sa massue et triomphant par sa force physique, mais tirant, au moyen d'un anneau transperçant sa langue, les personnes qui l'écoutent par des chaînes d'or accrochées à leurs oreilles. Cette représentation de la force d'une langue, au sens littéral, met donc à l'honneur la langue gauloise dans une fonction de pouvoir assumée par un héros masculin. Supposé descendre d'elle, le français se trouve donc masculinisé. Par opposition, l'italien, aussi bien comme langue vernaculaire que comme langue héritée de la Rome antique, est rejeté du côté féminin.

- 8 Les écrits d'Henri Estienne (1531-1598) sont emblématiques de cette tendance. Imprimeur, et fils d'imprimeur, il est, avec Étienne Pasquier, l'un des principaux promoteurs de ces positions celtiques et philhellènes. Les textes importants qu'il consacre à cette question font intervenir, à des degrés divers, une critique de la langue italienne. Dans le *Traicté de la conformité du langage françois avec le Grec* (1565)⁷, il considère la perfection conférée au français par sa proximité avec le grec, et déplore les mauvaises influences susceptibles de le corrompre. C'est alors qu'émerge la critique de l'effet efféminant de la langue italienne :

Mon intention n'est pas de parler de ce langage français bigarré, et qui change tous les jours de livrée, selon que la fantaisie prend ou à monsieur le courtisan, ou à monsieur du palais, de l'accoutrer. Je ne prétends point aussi parler de ce français déguisé, masqué, sophistiqué, fardé et affecté à l'appétit de tous autres, qui sont aussi curieux de nouveauté en leur parler comme en leurs accoutrements. Je laisse à part ce français italianisé et espagnolisé. Car ce français ainsi déguisé, en changeant de robe, a quant et quant [en même temps] perdu (pour le moins en partie) l'accointance qu'il avait avec ce beau et riche langage grec⁸.

- 9 Pour condamner l'action amoindrissante des emprunts faits par le français aux langues modernes, Estienne passe donc par l'image d'un changement de « livrée » ou de « robe » au profit de nouveaux vêtements trop ornés et composites, dictés par les caprices de la mode.

Or ces images de la superficialité, de l'inconstance et de l'« affect[ation] » sont celles-là mêmes de l'effémination telle qu'elle est dénoncée depuis l'Antiquité, qu'elle soit envisagée comme le résultat de l'appropriation de caractéristiques féminines, à partir de l'affinité traditionnellement postulée entre féminin, ornement⁹ et instabilité, ou, de manière plus abstraite, comme un principe de dégradation lié à la faillibilité de l'humanité.

- 10 Il est d'ailleurs explicitement question d'effémination dans l'autre ouvrage que consacre Estienne à cette même question treize ans plus tard, les *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianizé* (1578)¹⁰. Le motif est alors attaché à la figure du courtisan, qui apparaît dans le débat entre les personnages de Philausone (partisan de l'italien) et Celtophile (partisan du grec) : la manière de « prononcer délicatement et à la courtisane¹¹ » est appréciée par Philausone, tandis que Celtophile loue la diction « robuste et virile » du français « naïf », c'est-à-dire originel, et non « déguisé¹² ». Se montrer favorable à l'influence italienne, comme le fait Philausone, suppose donc d'apprécier des manières associées à la cour dont les connotations efféminées (que l'on trouve aussi chez Étienne Pasquier¹³) se lisent ici dans la référence à la « délicate[sse] ». Celle-ci est opposée par Celtophile à la « douceur », qui serait héritée du grec, et ne représenterait pas une menace pour la virilité de la langue¹⁴. À l'appui de ces réflexions sont raillés des traits de prononciation présentés comme le produit d'une influence italienne (ainsi de la prononciation resserrée du « é », contraire à une prononciation franche et ouverte en [wè] promue par Celtophile, et attribuée ailleurs à l'imitation des manières de la cour par les femmes¹⁵) et condamnés comme « efféminés » :

J'entends sinon qu'ils pensent me faire croire que la prononciation mignarde et efféminée, voire du tout féminine, doive être préférée à celle qui est robuste et virile. [...] Il faudrait que celui que vous voudriez vous confesser cela, vous confessât pareillement que la prononciation mignarde et efféminée a meilleure grâce que celle qui n'a rien de féminin. Mais quand quelques efféminés auraient donné cette sentence (comme il est certain qu'autres ne la donneraient), j'en appellerais par-devant ceux desquels la faculté judiciaire (si ainsi faut parler) n'a point été intéressée par cet air de la cour qui est ainsi subtil et pénétrant, mais sont demeurés *in puris naturalibus* quant à icelle¹⁶.

- 11 L'effémination, dans ce cas, renvoie aux formes de soumission de la langue à des influences extérieures, comme celle de l'italien, dans ce lieu de mélange, et donc de porosité entre les identités, qu'est la cour, comme le suggère l'image de la contagion par l'« air » qui est convoquée¹⁷. La superposition entre effémination et dépravation, ou dégénérescence, se retrouve dans le *Projet de Précellence* écrit quelques mois plus tard par Estienne. Il veut y démontrer les défaillances de l'italien, comme, par exemple, la façon dont il a transformé la musicalité du latin en « mollesse¹⁸ ».
- 12 L'un des grands ressorts de cet imaginaire de la dégradation sous l'effet d'une influence italienne est la référence à Henri III, roi de 1574 à 1589. Quoique cet imaginaire ne coïncide pas avec les phénomènes observables dans la langue – les italianismes semblent en effet avoir été bien plus nombreux dans la période du règne d'Henri II, entre 1547 et 1559¹⁹ –, cette référence au roi et à sa cour s'impose durablement, de manière à faire de la langue italienne un repoussoir, comme langue féminine ou efféminée. Le succès de cette association négative entre Henri III et la culture italienne peut s'expliquer par la variété des motifs qui l'alimentent. Il y a d'abord le développement de la société de cour sous son règne, développement perçu comme exaltation des apparences futiles et trompeuses : c'est l'effémination « à la courtisane », présumée venir d'Italie, comme on le voit chez Estienne et Pasquier. Il y a ensuite, plus particulièrement, l'investissement dans les arts propre à cette cour, investissement jugé inconsidéré, et attribué à l'influence italienne (et féminine) de Catherine de Médicis, mère d'Henri III²⁰. Il y a enfin les mœurs homoérotiques prêtées au roi. De nombreux textes y font référence, comme, par exemple, les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, où la description de l'habit porté par le roi à un bal de 1583, se termine sur la pointe suivante : « [...] chacun était en peine / S'il voyait un roi femme, ou bien un homme reine²¹ ». Or ces mœurs sont nommées à la même époque « vice italien », terme qui ne correspond certes pas entièrement au sens d'effémination (le concept d'homosexualité, susceptible de les articuler, n'étant pas encore disponible), mais le rejoint néanmoins par l'intermédiaire des connotations de dégradation alors prêtées à ces mœurs. Ainsi la référence au règne d'Henri III contribue-t-elle à ancrer dans un imaginaire féminin ou efféminé la menace que représente l'Italie pour la langue et la culture françaises.

- 13 Au siècle suivant, la référence au cardinal de Mazarin (principal ministre d'État de Louis XIII à partir de 1623, puis de Louis XIV jusqu'en 1661) joue un rôle similaire. Les mêmes motifs s'agrègent autour de lui : l'atmosphère de duplicité et d'intrigues ; l'importance de la culture artistique italienne sous son ministère, notamment avec la présence de musiciennes et musiciens que lui-même et Anne d'Autriche invitent, occasionnant de grandes dépenses pour les arts (le cardinal est ainsi accusé de dilapider les caisses de l'État pour assouvir ses passions musicales) ; et, cette fois encore, les préférences homoérotiques qui lui sont attribuées, avec ce fameux « vice italien ». Comme le note Jean-Marie Duhamel au sujet de la musique, ces trois imaginaires se mêlent « dans un violent et virulent courant anti-italien²² », qui s'exprime de manière privilégiée à travers une peur de l'effémination.
- 14 On retrouve le « vice italien » avec Jean-Baptiste Lully, dans la seconde moitié du xvii^e siècle. Cela pourrait sembler paradoxal car Lully, comme en témoigne son « y », est, quant à lui, complètement passé du côté français : on sait qu'avec ses productions, et notamment avec la tragédie en musique qu'il invente, il accompagne le désir d'affirmation d'un art français et contribue dans une large mesure à détourner du goût italien²³. Comment comprendre alors que cette identité française acquise par la musique et validée par l'institution n'ait pas fait barrage au dénigrement de son origine italienne rapportée, une fois de plus, à l'effémination ?
- 15 C'est peut-être, justement, l'indice d'une résistance à cette intégration, sur le mode de la rumeur calomnieuse. Mais on peut aussi y voir, de manière plus détournée, une réaction à ce qui, au sein même de son système artistique et esthétique, porterait la trace de ce statut d'envahisseur. La tyrannie dont il fait preuve à la tête de l'Académie Royale de Musique est en effet souvent critiquée. Et sa musique même est jugée, par certains, trop forte et présomptueuse – La Fontaine, par exemple²⁴. On se trouverait alors face à une certaine conception de l'effémination très représentée aux XVI^e et XVII^e siècles, et incarnée notamment, donc, par la culture italienne : l'effémination comme attitude offensive, voire violente. Le « vice italien », en cela, n'est pas loin du « crime italien », comme on a parfois nommé le massacre de la Saint-Barthélémy pour souligner la part qu'y a prise Catherine de Médicis²⁵. Que l'influence de l'altérité lin-

guistique et musicale puisse être assimilée à une dégradation autant qu'à une agression, c'est donc ce que montre bien la représentation de l'influence italienne sur la musique et sur la langue françaises comme effémination.

2. Une sœur moins « chaste » de la langue française

- 16 Après les Valois, et à l'issue des guerres de religion, les scénarios qui mettent à l'honneur les origines celtes, ou grecques, du français sont abandonnés. Une autre définition de la langue française prend l'avantage : celle du français comme langue civile, partageable, adaptée à son temps – c'est l'idéal puriste²⁶. Les origines antiques de la langue ne sont alors plus présentées comme glorieuses. Au contraire, désormais associées à l'impureté et à la barbarie²⁷, elles peuvent même être jugées néfastes.
- 17 En contrepartie, la filiation avec le latin redevient désirable. Elle permet en effet de faire apparaître la langue française comme une langue qui se serait perfectionnée depuis ses origines, selon un schéma déjà mobilisé à propos du latin classique par rapport au latin primitif²⁸. À ce titre, elle est volontiers présentée comme « fille » du latin, ayant réalisé les promesses de son « père ». Mais comme cette position la met *a priori* en concurrence avec les autres langues vernaculaires d'origine latine, notamment l'italien, un autre scénario est parfois convoqué permettant de garantir son excellence. Il consiste à représenter les langues d'origine latine en sœurs, pour donner à la française des qualités que les autres n'ont pas. Ainsi s'organise, autour de vertus réputées féminines, la préférence pour le français.
- 18 Nicolas Faret, par exemple, dans le projet de constitution de l'Académie présenté au Cardinal de Richelieu en 1634, met en scène les trois langues comme trois filles à marier pour distinguer la langue française comme seule « héritière de la chasteté et des autres vertus de sa mère » :

Au moins ne lui pourra-t-on pas disputer désormais que des trois qui prétendent succéder à la latine, elle ne soit l'unique et légitime héritière de la chasteté et des autres vertus de sa mère. Car que saurait

alléguer l'italienne, pour se justifier de ses vicieuses libertés, et de n'avoir pu en près de quatre cents ans acquérir autant de modestie que la nôtre en fit voir dès son enfance ? Et quel meilleur titre peut mettre en avant l'espagnole que l'ambition de ceux qui la parlent, laquelle s'étend universellement sur toute chose, et aussi bien sur les langues que sur les hommes et sur les états ? Mais comme l'une ne saurait jamais se corriger de ses mollesses, et l'autre ne doit jamais espérer de se voir dépouiller de sa barbarie [...] c'est donc à la nôtre de se prévaloir des désavantages de ses voisines, en les faisant paraître si laides et si défectueuses au prix d'elle, que tous les peuples de l'Europe, tentés de son amour, conçoivent une secrète envie d'abolir les leurs, pour ne parler plus que français²⁹.

- 19 La vertu de « chasteté », qui repose sur le contrôle du corps, et semble ici suffire à garantir les « autres vertus » mentionnées allusivement, est donc prioritairement ce qui permet de déterminer l'excellence du français. Parmi les trois sœurs et « voisines », la Française est la meilleure – plus précisément, la plus belle (vs « laides ») et la plus accomplie (vs « défectueuses »), et c'est pour cette raison qu'elle suscite l'amour de « tous les peuples de l'Europe ». Les trois langues, dans ce scénario, sont donc féminisées. Néanmoins, la langue italienne semble l'être davantage que les autres. La langue espagnole est tenue à l'écart du scénario de la compétition entre femmes avec les connotations guerrières que portent l'« ambition » et la « barbarie » et se laisse facilement oublier comme sœur, dans l'allégorie. La rivalité proprement féminine se joue donc principalement entre la France et l'Italie, et repose alors sur une différence de degré : privée du secours de la « chasteté » pour dominer la nature faible, sensuelle et artificieuse traditionnellement prêtée aux femmes, la langue italienne cède à la « mollesse » et aux « libertés vicieuses », et semble ainsi pêcher par un excès de féminin.
- 20 Ce lien de sororité marqué entre langue française et langue italienne s'observe dans le corpus européen des anecdotes, très répandues au XVII^e siècle, mettant en scène l'usage différencié des langues par Charles Quint. Alors que les langues espagnole et allemande possèdent des traits récurrents, comme l'analyse Harald Weinrich, « les langues française et italienne ont, quant à elles, des caractéristiques variables, et, de toute évidence, interchangeables³⁰ ». Le fait que, du côté français, le genre féminin serve de facteur discriminant pour

penser cette proximité est confirmé par la version que le père Bouhours donne de l'anecdote : Charles Quint aurait choisi l'italien pour « parler aux dames » et le français pour « parler aux hommes³¹ ». Aussi ne s'étonne-t-on pas qu'il adopte la même stratégie que Faret, lorsque, quelques pages plus loin, il mobilise à son tour le scénario d'une compétition proprement féminine entre les langues-filles du latin. C'est également par l'excès d'une caractéristique supposément féminine, la « coquette[rie] », qu'il discrédite l'italien³² :

La langue italienne est une coquette toujours parée et toujours far-dée, qui ne cherche qu'à plaire, et qui ne se plaît qu'à la bagatelle. La langue française est une prude, mais une prude agréable, qui, toute sage et toute modeste qu'elle est, n'a rien de rude ni de farouche. C'est une fille qui a beaucoup de traits de sa mère, je veux dire de la langue latine³³.

- 21 Avec cette « coquette[rie] », Bouhours vise concrètement, dans l'italien, l'abondance des diminutifs, et la répétition de certaines sonorités (en [a] et en [o], mais aussi en [i] et [e]), qui lui font l'effet d'une « rime perpétuelle dans la prose » ou d'une « musique assez mal plaisante³⁴ ». En interprétant ces caractéristiques morphologiques et sonores en termes de goût pour l'ornement et pour le superflu – goût qui apparaît comme une variation autour des « libertés » excessives et de la « mollesse » –, il réserve au français, par contraste, la mesure et la « sage[sse] ». Mais par cette opération de comparaison entre les « sœurs », il confirme, du même coup, le lien qui les unit, et maintient la langue française dans le champ du désir. Il ne s'agit pas d'oublier qu'elle est aimable, comme le souligne le souci qu'a le théoricien de distinguer la « sage[sse] » de la « rude[sse] », et la « modest[ie] » du caractère « farouche ». La filiation avec le latin est ainsi pleinement exploitée.

3. « Sirènes » et autres séductrices

- 22 L'image repoussoir de la langue italienne en « coquette » connaît une version radicalisée : le désir de « plaire » peut se muer en séduction agressive, voire dangereuse. Il n'est alors plus question de lien familial avec la langue française. L'italien, dans ce cas, n'est pas une « sœur »

outrancière et ridicule, mais, face au français lui-même féminisé, une femme dont le comportement est répréhensible ou menaçant. On trouve cette représentation dans plusieurs discours sur la musique qui, en France, n'est pas pensée indépendamment de la langue. Et c'est même précisément au nom de cette interdépendance que la musique italienne est dénigrée. On la juge trop émancipée par rapport aux exigences linguistiques de prononciation. C'est ce que montre bien la désignation « *Bella italica sirena* » qu'emploie l'allégorie de la musique française pour s'adresser à elle dans le *Ballet de la Raillerie* (Benserade, 1659) tout en lui reprochant l'« étrangeté », ou l'origine « étrangère » de son style (« *Strana è ben tal'hor tua vena* ³⁵ »).

23 Le terme de *sirena*, qui souligne l'intention d'exploiter, en vue de l'anthropomorphisation propre à l'allégorie, le genre féminin prêté aux noms de concepts et d'idées depuis le latin, évoque très clairement les critiques adressées au style italien. La figure mythologique, dont l'effet trompeur et dangereux repose sur la voix, rappelle que, du point de vue français, c'est la virtuosité de l'art vocal italien qui est problématique. Cette virtuosité est d'ailleurs évoquée quelques répliques plus loin avec « le trop de liberté » des « chants » italiens (au sens de mélodie), qui les « rend parfois extravagants », c'est-à-dire littéralement « hors des chemins ». Et parce que les sirènes, dans la mythologie, font partie d'un ensemble féminin de personnages malveillants, la charge critique se précise : ces détours de la voix sont visés dans leur dimension féminine. C'est le problème de la voix comme *phônè* qui se profile, c'est-à-dire le problème de la voix comme ce qui, selon (et depuis) Aristote, serait en-deçà et au-delà du *logos*, et, à ce titre, structurellement situé du côté du féminin, sinon des femmes, supposées ne posséder qu'incomplètement le *logos* ³⁶. La figure de la sirène, qui surgit régulièrement dans les débats, apparaît en cela comme une clef de la féminisation de la musique, et donc de la langue italienne : il s'agit, avec elle, de préserver un rapport du français à l'intelligibilité et la fonction sociale de la parole.

24 Ces enjeux polémiques autour de la féminisation de la musique italienne sont repérables dans les images négatives d'ornement qui lui sont associées, par exemple dans l'*Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet et Bourdelot, ouvrage qui compile les débats sur la musique au XVII^e siècle. La musique italienne y est caractérisée par

ses « faux brillants » et ses « ornements déplacés³⁷ ». Mais c'est surtout la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*³⁸ de Le Cerf de La Viéville, présentée sous forme de dialogue fictif, qui met en évidence ces enjeux, à travers une double allégorie où s'opposent la musique française et la musique italienne sous les traits d'une « jeune personne d'un port noble » et d'une « vieille coquette raffinée³⁹ » :

Représentez-vous une vieille coquette raffinée, chargée de rouge, de blanc et de mouches, tout cela véritablement appliqué avec tout le soin et l'adresse possibles : cachant les rides de son visage et les défauts de sa taille par une parure également magnifique et bien entendue : souriant et grimaçant de la manière la plus fine et la plus étudiée ; mais souriant à droit [sic] et à gauche, grimaçant sans cesse : toujours du brillant et de la vivacité, ni justesse, ni prudence : des airs engageants, une envie perpétuelle de plaire à tout le monde : ayant au suprême degré l'art de badiner, d'agacer les gens : avec cela sans cœur, sans âme, sans sincérité : inégale, ne demandant qu'à changer à tout moment de lieux, de plaisirs. Voilà la Musique Italienne. Imaginez-vous d'un autre côté une jeune personne d'un port noble ; mais modeste, d'une taille grande et déliée, sans excès : nette, toujours habillée d'une propreté galante ; mais aimant mieux être négligée que trop parée, magnifique mais certains jours seulement. Vive, fraîche, saine, dans un embonpoint raisonnable : de belle couleurs naturelles, un grand éloignement de tout ce qui est faux et emprunté : une mouche ou deux de temps en temps, ou pour couvrir quelque petite élevation, quelque rousseur d'accident : ne négligeant point ses avantages, riante et gracieuse autant qu'il le faut ; mais ni coquette, ni follement badine : un esprit doux, simple, naturel ; mais capables de choses solides et sérieuses : parlant bien, sans s'en piquer, sans vouloir parler toujours : un bon cœur, sensible autant et selon qu'il le doit être : jamais d'inégalité dans l'humeur, très rarement dans la beauté : c'est là une dame que tu dois bien reconnaître [la Comtesse, qui comprend le compliment], et c'est la musique française⁴⁰.

- 25 Les oppositions entre jeunesse et vieillesse, naturel et artifice (avec les références attendues au « fard »), et stabilité et agitation, servent à peindre, côté français, l'idéal d'une musique remplissant les critères d'intelligibilité et de sociabilité, voire de civilité, et, côté italien, le contre-modèle d'une musique tentatrice et décevante. À cet égard,

l'évocation du type de relation amoureuse envisagé avec chacune des deux figures féminines est particulièrement intéressante. Une esquisse d'intrigue amoureuse vient en effet dramatiser le propos théorique à la suite de la remarque d'un des interlocuteurs du dialogue : « Décide entre elles, choisis », dit le Chevalier au Comte, avant de prendre à témoin la Comtesse pour lui exposer les enjeux de l'alternative :

[J]e ne vous dis pas qu'il ne fût point assez fou pour prendre la coquette pour une maîtresse [= femme recherchée ou aimée] de quelques jours. [...] Mais pour une vraie maîtresse, pour une femme, il n'est pas tout à fait de si mauvais goût. En tout cas, Madame, il ne tiendrait qu'à vous que nous ne le punissions bien vite, et il le serait déjà par son méchant choix : comme le sont ceux qui se laissent prendre à la musique italienne, dont la plupart ne sont, je crois, qu'une infidélité passagère à la musique française, à laquelle ils reviendront enfin⁴¹.

- 26 Les régimes affectifs imaginés pour chacun des personnages allégoriques – celui de l'« infidélité » avec une amante « de quelques jours » vs celui de l'engagement et de la stabilité, dans le mariage ou en vue de lui⁴² – permettent de préciser les différents effets prêtés aux styles nationaux : la musique italienne ne susciterait qu'un plaisir éphémère, un plaisir qui ravit pour finalement décevoir ou lasser, tandis que la musique française garantirait un plaisir durable, c'est-à-dire non aliénant et susceptible de se répéter. La féminisation de l'italien permet donc ici de suggérer le risque qu'il y a à sortir d'un ordre partagé et commun. Cette dimension morale est d'ailleurs en jeu dans une autre petite scène élaborée par Le Cerf à partir de l'association entre les femmes et l'italien. Il allègue que celles-ci auraient une plus grande tolérance que les hommes à l'égard de la musique italienne, s'appuyant sur l'idée que l'italien aurait été la langue parlée par Ève au paradis, et celle que Charles Quint jugeait propre pour s'adresser aux femmes (on reconnaît l'anecdote dans la version de Bouhours) :

Si [la langue italienne] n'était pas respectable par la mémoire d'Ève notre grand-mère, qui parla, dit-on, italien dans le paradis terrestre, et sous la protection des femmes, et à qui Charles Quint disait que l'italien convenait par préférence, j'irais plus loin. Et je vous soutien-

drais peut-être que cette langue est moins une langue qu'un ramage puéril et badin [...]. Mais la considération des dames me retient ⁴³.

- 27 Le lien privilégié observé par Le Cerf entre les femmes et la musique italienne serait donc la conséquence logique de leur affinité originelle avec la langue italienne, affinité dont la valeur morale, sans être explicitée, est nécessairement scabreuse : la supposée italophonie d'Ève devient une cause de la Chute de l'homme. Que l'italien puisse être associé au péché originel est, du reste, une idée qui se trouve ailleurs : dans *Les Avantages de la langue française sur la langue latine* (1667), Louis Le Laboureur rapporte une anecdote où l'italien est la langue même de la tentation (« le Diable se servit de l'italienne pour leur persuader d[e] manger [les pommes fatales] ⁴⁴ »), tandis que le français se présente comme une ressource de « civilité » (« Adam et Ève après l'avoir cru se servirent de la française envers Dieu pour excuser leur désobéissance ⁴⁵ »). Le Cerf a donc beau jeu d'invoquer le « respect » dû à la « mémoire d'Ève », et de transformer la sensibilité supposée des femmes à l'italien en une aptitude à donner sa « protection ». L'association entre féminin et italien n'en demeure pas moins suspecte, voire réciproquement dégradante, comme le prouve l'ironie du théoricien dans son usage final de la prétérition : il ne se « retient » pas du tout, en fait, de condamner l'italien comme « ramage puéril et badin » (ou, quelques pages plus tôt, comme « jargon si enfantin ⁴⁶ »).
- 28 L'échange supposé de qualités entre femmes et langue italienne renvoie à la perversion des mœurs contemporaine ou à la perversion originelle. Par là est visée une sortie hors de la communauté de valeurs. Si bien que dans ce type d'écrits sur la musique, en prise directe sur les discours sur la langue, la féminisation de l'italien – qui communique parfois avec une italianisation des femmes –, apparaît comme un élément indispensable et structurant pour consolider, en réaction, l'idéal de la langue française comme langue civile, élaborée, claire, apte à entretenir le juste lien.

4. L'indispensable « maîtresse »

- 29 Cette fonction de repère est thématifiée explicitement par la figure suivante, dont les exemples apparaissent plus tard, au milieu du

XVIII^e siècle : celle de la langue italienne en « maîtresse », dans un sens qui implique cette fois l'adultère⁴⁷. Cette figure permet, en effet, de représenter la langue italienne comme instance à la fois marginale et essentielle dans sa marginalité. Ce présupposé est perceptible dans la réponse que fait Voltaire, en 1761, à Deodati de Tovazzi, auteur d'une *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne* :

Je suis très sensible, monsieur, à l'honneur que vous me faites de m'envoyer votre livre de l'excellence de la langue italienne ; c'est envoyer à un amant l'éloge de sa maîtresse. Permettez-moi cependant quelques réflexions en faveur de la langue française, que vous paraîsez dépriser un peu trop. On prend souvent le parti de sa femme, quand la maîtresse ne la ménage pas assez⁴⁸.

- 30 La saynète à trois personnages montre le mari en train de modérer les mauvais propos tenus par sa maîtresse sur sa femme en une cynique manifestation de fidélité conjugale. Elle conduit à la maxime finale, qui repose ironiquement sur l'évidence de l'adultère, comme s'il allait de soi que l'homme, au centre, avait besoin à la fois de la stabilité sociale d'une épouse et de la passion jalouse d'une maîtresse. Au principe de cette configuration appliquée aux langues, il y a la reconnaissance du désir comme critère positif. Tout se passe comme si le déficit de légitimité de la langue italienne pour un locuteur français devait être compensé par la capacité de celle-ci à maintenir vivace le désir et à le satisfaire. La femme-langue italienne est ainsi montrée comme différente, mais non inférieure à la langue française, et, en tant que telle, nécessaire. La seule limite à sa présence – c'est-à-dire à sa pratique – est de ne pas être une menace pour sa relation avec le français, assimilée à une relation conjugale.
- 31 Le risque d'égarement, en tant qu'il est attaché à l'image de l'italien féminisé, est donc toujours repérable, mais il n'est pas rédhibitoire. Bien au contraire, il est source d'une tension désirante bénéfique, dont le réglage appartient au locuteur. C'est ce qu'on retrouve quelques années plus tard dans une variante plus lyrique de ce scénario par l'abbé François Arnaud, érudit et grand amateur de musique : « J'aime la musique italienne, mais je ne veux point ressembler à ces amants passionnés qui adorent jusqu'aux défauts de leur maîtresse⁴⁹ ». En tant qu'auditeur français, Arnaud reconnaît la nécessité de ne pas tout donner à la musique italienne. Mais la limite qu'il

pointe, comme chez Voltaire, avec l'image de ces « défauts » qui échappent au regard d'un amant, a pour effet paradoxal de légitimer la relation adultère avec la musique italienne.

- 32 Dans ces exemples, la féminisation de l'italien est donc une nouvelle fois associée à celle du français, mais selon une autre modalité : elles ne forment plus un tandem de sœurs, ni de femmes potentiellement aimées, dotées de différentes qualités, mais un tandem épouse-maîtresse. Cet autre modèle de féminisation se fait au service d'une réflexion sur la nécessité d'un régime pluriel de vie amoureuse linguistique, avec, pour repère, la langue maternelle (dont il faudrait interroger l'assimilation à la figure de l'épouse), entourée d'éventuelles langues élues, qu'elles soient langues de cœur, ou de désir.

5. Une « fille du plaisir »

- 33 S'appuyant sur l'attribution de caractéristiques féminines, ce type de relation à la langue ou à la musique fondé sur le seul désir, loin de toute convention sociale ou morale, prend une importance grandissante au cours du XVIII^e siècle. Un exemple frappant en est donné à l'ouverture du *Neveu de Rameau* (rédigé en 1762) où Diderot, empruntant la voix de son personnage principal, se réfère aux « catins » pour expliciter et justifier la liberté de son style :

Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins⁵⁰.

- 34 Cette fonction de la référence au féminin trouve particulièrement à se développer dans les réflexions sur la musique. Ainsi, à côté des connotations féminines négatives persistantes visant à condamner les écarts et les artifices de la musique italienne, une autre féminisation positive est à l'œuvre, qui sert à vanter un plaisir esthétique d'ordre supérieur. Ces figures de femmes désirables, aimées en dépit des conventions, permettent ainsi de discuter l'esthétique italienne vue du côté français. En témoigne leur présence dans la nouvelle

série de querelles musicales opposant le style français au style italien : la querelle entre lullistes et ramistes, c'est-à-dire entre les partisans du style « ancien » de Lully et ceux du style « italianisant » de Rameau, dans les années 1730 ; la querelle des Bouffons, déclenchée par les représentations italiennes de la saison 1752 à l'Académie Royale de Musique ; et la querelle entre gluckistes et piccinistes.

35 Par exemple, l'érudit Gabriel Bonnot de Mably, dans sa critique assez conventionnelle du goût italien (en 1741, dans ses *Lettres à Madame la Marquise de P*** sur l'opéra*), incrimine la sensualité de la musique italienne. Il la considère comme tout juste bonne à « chatouiller l'oreille », et met en garde contre la tentation de l'imiter : « ce serait trop dégrader cet art, ou plutôt ce serait trop dégrader les hommes⁵¹ ». Une telle sanction repose sur la féminisation implicite de la musique italienne : elle est à la fois la femme à qui on s'abandonne, et l'homme « dégrad[é] » que l'on risque de devenir à son contact – cette déchéance de virilité pouvant être celle des hommes-masculins cédant au plaisir, ou, en tant que symbole d'une déchéance morale absolue, celle des humains en général. Grimm, au contraire, se félicite que « [l]a musique italienne promet[te] et donne du plaisir à tout homme qui a des oreilles⁵² ». Une anthropomorphisation et une féminisation plus nettes sont ici à l'œuvre : avec ce plaisir « prom[is] et donn[é] à tout homme », la musique italienne devient une instance féminine, en un face-à-face qui, cette fois, met au premier plan le sens d'homme-masculin selon un scénario de désir hétérosexuel. Si une acception plus large de l'homme comme humain peut être retrouvée, c'est avec l'idée qu'une telle expérience touche et perfectionne l'humanité en l'homme. De fait, de nombreux théoriciens philosophes considèrent que la capacité à sentir, et notamment à sentir la musique, est au fondement de la moralité⁵³. C'est en ce sens que la musique italienne, comme figure féminisée, joue sa part dans les réflexions autour de la valeur morale de l'art.

36 Cette fonction de la féminisation de l'italien s'observe particulièrement dans le système linguistique, esthétique et éthique de Rousseau. La clef de voûte de ce système est un imaginaire de l'origine dont les connotations féminines se déploient tant à l'échelle de l'existence humaine – avec les figures de la mère ou de tante Suson (sœur cadette du père de Rousseau qui a pris soin de l'enfant à la mort de sa mère) –, qu'à celle des origines de l'humanité : les premières langues, celles

qui sont motivées par les passions, sont des « filles » à l'« accent séducteur », comme il l'écrit dans *l'Essai sur l'origine des langues*⁵⁴. Or, dans ce scénario de l'origine des langues, on sait quel rôle privilégié est attribué à la langue italienne. En tant que langue méridionale, elle est considérée comme la plus sûre héritière de ces premières langues. Pour cette raison, Rousseau estime qu'elle est capable, dans sa réalisation musicale, d'imiter ces langues de l'origine. Un lien se tisse par là entre la musique italienne et l'état originel des langues dans sa double dimension féminine. L'article « Air » du *Dictionnaire de musique*, au sujet des « roulades », ornement consistant à chanter plusieurs notes sur une même syllabe auquel recourt souvent l'art vocal italien, en est une illustration : lorsque Rousseau explique, en manière de justification, que « le cœur pressé d'un sentiment très vif l'exprime souvent par des sons inarticulés plus vivement que par des paroles⁵⁵ », c'est à la fois la langue « accentuée, sonore, intelligible » et non « articulée » des enfants et des nourrices⁵⁶ que l'on retrouve, et les sonorités fantasmées des premières langues méridionales : « Là se firent les premières fêtes, les pieds bondissaient de joie, le geste empressé ne suffisait plus, la voix l'accompagnait d'accents passionnés, le plaisir et le désir confondus ensemble, se faisaient sentir à la fois⁵⁷ ». Quoi de moins étonnant alors que son admiration pour le soin apporté au développement des « voix féminines » en Italie, permettant d'entendre de « très belles Voix graves qu'ils appellent *Contralti* » aussi bien que de « très belles Voix aiguës qu'ils appellent *Soprani*⁵⁸ » – la boucle est bouclée, qui consacre l'importance, pour sa pensée esthético-morale, d'un genre féminin attribué à l'italien.

Conclusion

- 37 Centrale dans la définition d'une identité nationale, la référence à la langue n'est pas un repère absolu, mais relatif – tel était notre point de départ. Autrement dit, c'est dans la mesure où elle est perçue comme plus ou moins distante d'autres langues qu'une langue soutient l'identité nationale. De ce point de vue, l'italien est indispensable au français depuis au moins le XVI^e siècle. Et si nous avons choisi de désigner ce rapport de proximité conflictuelle par une expression faisant intervenir le féminin, « ma meilleure ennemie », c'est parce que le genre féminin fait partie des traits caractéristiques dont l'italien est doté dans cette entreprise de définition. Depuis la France, la langue

italienne est vue comme efféminée ou féminine – trop ou délicieusement féminine.

- 38 Mais cette attribution d'un genre n'obéit pas à des logiques convergentes. Les théories, débats et polémiques au sein desquels elle est requise sont hétéroclites. Autrement dit, ce n'est pas toujours pour les mêmes raisons que l'italien est féminisé. Plusieurs contradictions sont apparues, en effet. L'attribution de connotations féminines à l'italien peut, par exemple, servir à se protéger d'une influence extérieure envahissante (avec la peur de l'effémination venue de la cour, dont les manières élaborées s'inspirent de l'Italie, et avec les « extravagances » du chant italien). Mais elle peut aussi avoir pour but de tenir sous contrôle un principe interne, comme on l'observe particulièrement dans les cas, nombreux, où le français est lui-même féminisé. Ces cas d'une féminisation commune ont pour effet de mettre en évidence des systèmes de définition qui reposent moins sur des oppositions que sur des différences de degré. Par exemple, la langue et la musique françaises doivent plaire comme sont supposées plaire les femmes, mais sans *chercher* à plaire. Le féminin de l'italien, posé en contre-modèle, apparaît ainsi comme un lieu où se (re)jouent les débats sur l'*aptum*, l'ornement, la musicalité dans la langue, la douceur. Enfin, quand la féminisation de l'italien s'invite dans les réflexions au sujet du rapport entre morale et esthétique, elle peut servir à dénoncer la séduction perverse d'un plaisir superficiel ou bien à célébrer l'abandon à une émotion authentique. En ce point s'opère un retournement très sensible au cours du XVIII^e siècle : le genre féminin peut devenir une qualité positive servant à dire l'importance d'un rapport à la langue et à l'art qui soit affectif, voire érotique, plus que dicté par les exigences d'un partage social.
- 39 La diversité est grande, donc, dans cette représentation du féminin de l'italien – sans compter la diversité qui affecte la représentation du féminin lui-même, qui se voit tantôt ramené à un principe corrompteur quasi-abstrait, tantôt vu sous l'angle des mœurs, tantôt encore doté d'un psychisme stéréotypé. Comment ne pas réduire cette double complexité ? Comment rendre compte des intersections, des tuilages, entre ces différentes figures de l'italien féminisé ? Nous finirons en proposant quatre approches possibles, non exclusives les unes des autres :

- 40 1. En supposant qu'il est bien davantage question de français, dans ces figures, que d'italien et de féminin, on peut considérer que cette combinaison entre italien et féminin n'est qu'un accessoire, un faire-valoir, au service de l'identité nationale française, linguistique et esthétique. Cette approche implique une relativisation maximale. Les figures de l'italien et du féminin seraient alors des identités purement fonctionnelles, donc vides et interchangeableables (on est toujours le Belge, ou l'altiste⁵⁹, de quelqu'un). La limite d'une telle approche se fait alors sentir : car les identités ainsi impliquées, y compris sur le mode du fantasme, sont alors négligées.
- 41 2. Une deuxième approche consisterait donc à prendre appui sur ces figures pour étudier la fabrique des stéréotypes : stéréotypes de genre et stéréotypes nationaux, ou ethniques. Mais une fois les stéréotypes pointés et déconstruits, le travail n'est pas fini.
- 42 3. Une troisième approche complémentaire viserait à étudier les phénomènes d'exclusion qui découlent de ces stéréotypes. On peut, par exemple, comprendre le rapprochement entre italien et féminin comme une double hantise de l'Autre. Le risque serait alors de ramener à des essences les Autres ainsi rapprochés : l'étranger, l'efféminé, la femme, repérés comme objets de la haine et du mépris. On manquerait alors ce qui, de ces identités, se construit précisément à l'intersection des autres identités.
- 43 4. C'est pourquoi une quatrième approche est à considérer : une perspective intersectionnelle sur ces questions, vue comme l'occasion d'une « analyse des processus d'imbrication et de co-construction de différents rapports de pouvoir – en particulier la classe, la race et le genre⁶⁰ », qui permettrait en effet d'éviter ces écueils. Car dans le cas de la féminisation de l'italien, il s'agit bien d'« imbrication » et de « co-construction ». Au service de cette identité française, il n'est pas possible de savoir si c'est le genre qui est mobilisé au service de la crainte de l'étranger, ou bien si c'est l'étranger qui est mobilisé au service de la crainte du féminin/des femmes – s'il s'agit, autrement dit, de « féminisation de l'étranger » ou d'« ethnisation de la mollesse⁶¹ », comme le dit Jean-Marie Le Gall à propos de l'emploi du motif de l'effémination, par les Européens, au sujet des Américains, aux XVI^e et XVII^e siècle. Ce que contribuent à mettre en évidence ces connotations féminines de l'italien, c'est ainsi le carac-

tère « historique, labile, dynamique » de ces catégories de genre, classe, race, autour desquelles s'organisent les sociétés ; c'est la façon dont les identités, vécues et perçues, dépendent des expériences du majoritaire et du minoritaire ; et c'est le jeu entre les différents principes de hiérarchisation, avec, par exemple, des phénomènes de « mise en porte-à-faux, hyperbolisation, euphémisation ⁶² ».

- 44 Pour reprendre la formule éclairante de la juriste Mari Matsuda à propos des enjeux de l'intersectionnalité, on peut dire que de tels imaginaires genrés incitent à « poser l'autre question ⁶³ » : dans l'hostilité à l'égard d'une personne étrangère, quels éléments peuvent aussi relever du sexisme ? En quoi une posture misogyne peut-elle être raciste ? Mais aussi – songeons aux effets qui s'observent aujourd'hui au sommet de l'État italien –, comment telle position raciste et homophobe, de la part d'une femme, annule-t-elle le minoritaire qui affecte, *a priori*, son identité féminine ? Tel est le bénéfice à tirer de l'étude des imaginaires genrés des langues : non pas la confirmation de phénomènes sociaux, mais la multiplication de questions qui aident à penser la réalité sociale.

NOTES

1 Cet article est la version écrite d'une communication présentée à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, le 28 mars 2025, au séminaire de l'équipe *Il Laboratorio* (EA 4590). Il a grandement profité des échanges qui se sont tenus à cette occasion, ce dont je tiens à remercier les membres, et tout particulièrement Cécile Berger.

2 Marie-Luce DEMONET, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, p. 377.

3 Voir, par exemple, les travaux de Jean Balsamo sur les enjeux de la traduction du français en italien entre ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles : pour la langue française, encore perçue comme une langue barbare, l'opération de traduction est l'occasion de mettre en valeur ses ressources et de se perfectionner (Jean Balsamo, « Le débat sur la traduction et l'apologie de la langue française à la fin de la Renaissance : François Gilbert de la Brosse et Barthélemy de Viette », in Giovanni Dotoli (éd.), *Les traductions de l'italien en français du ^{xvi}^e au ^{xx}^e siècle. Actes du Colloque International, Monopoli, 4-5 Octobre 2003*, Fasano, Schena Editore, 2004, p. 37-38).

- 4 Michèle COHEN, *Fashioning masculinity: national identity and language in the eighteenth century*, London, New York, Routledge, 1996.
- 5 Hélène MERLIN-KAJMAN, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 98.
- 6 Marc-René JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966, p. 73.
- 7 Henri ESTIENNE, *Traicté de la conformité du langage François avec le Grec*, Paris, H. Estienne, 1565.
- 8 *Ibid.*, préface, n. p. Ici, comme dans les autres citations tirées de textes anciens, nous modernisons l'orthographe.
- 9 Dans les dernières pages de la préface, Estienne développe longuement la comparaison entre l'usage du fard par les femmes et celui des emprunts en français, au motif qu'il « n'en trouv[e] pas [d'exemple] de plus propre » (*ibid.*)
- 10 Henri ESTIENNE *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement déguizé, principalement entre les courtisans de ce temps, de plusieurs nouveautés qui ont accompagné ceste nouveauté de langage, de quelques courtisanismes modernes, et de quelques singularités courtisanesques* [1578], éd. P.-M. Smith, Genève, Slatkine, 1980.
- 11 *Ibid.*, p. 62.
- 12 *Ibid.*
- 13 « [...] comme ainsi que notre langage symbolise ordinairement avec nos mœurs, aussi le courtisan au milieu des biens et de la grandeur, étant nourri à la mollesse, vous voyez qu'il a transformé la pureté de notre langage en une grammaire tout efféminée [...] » (Étienne PASQUIER, « Lettre à Monsieur de Querquifinen, seigneur d'Ardivilliers » (vers 1560), in *Lettres* [1589], Paris, A. L. Sonnius, 1619, t. II, 12, ici dans *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, éd. D. Thickett, Genève, Droz, 1956, p. 88). Il est intéressant de noter que cette hantise des Français à l'égard du risque d'effémination que représenterait le monde courtisan est déjà relevée dans le traité de Castiglione. Le comte, qui revendique un idéal généraliste de formation et défend la musique des accusations d'effémination, explique que les Français, quant à eux, « connaissent seulement la noblesse des armes [...] et tiennent tous les lettrés pour les plus vils des hommes » (Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan*, éd. A. Pons, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, Livre I, XLII, p. 81).

- 14 Dans son *Traicté de la conformité du language François avec le Grec*, Estienne donne la douceur pour l'un des critères principaux de « la perfection d'un langage » (op. cit., Préface, n. p.)
- 15 Dans son *Apologie pour Hérodote* (voir David COWLING, « Henri Estienne and the problem of French-Italian code-switching in sixteenth-century France », in W. Ayres-Bennett, M. C. Jones (ed.), *The French Language and Questions of Identity*, Oxford, 2007, p. 11).
- 16 Henri ESTIENNE, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé*, op. cit., p. 406-407.
- 17 David Hornsby rappelle que cette représentation de la cour est en grande partie de seconde main, Henri Estienne ayant longtemps vécu à Genève (art. cité, p. 333).
- 18 *Projet du livre de la précellence du langage français*, Paris, 1579 ; Paris, éd. L. Feugère, 1850, p. 77 ; 46. Voir Bénédicte BOUDOU, in « La laideur italienne, selon Henri Estienne », *Littérales*, n° 28, 2001 : *Propos sur les muses et la laideur I. Figurations et défigurations de la beauté (d'Homère aux écrivains des Lumières)*, p. 151.
- 19 Voir David HORNSBY (art. cité, p. 342).
- 20 L'importance de ces connotations négatives de la musique se mesure d'ailleurs dans l'image, forgée en réaction, d'Henri IV en roi n'aimant pas la musique : « [Henri IV] n'entendait rien en la musique ni en la poésie et pour cela de son temps il n'y eut personne qui y excellât. Ceux qui y sont sont des restes du règne de Charles IX ou Henri III », cité dans Jacqueline BOUCHER, *La Cour de Henri III*, Rennes, Ouest-France, 1986, p. 127. Voir aussi Alexander ROBINSON, « “Et le roi prit tant plaisir à la musique” : Royal taste and music in the Renaissance – the case of Henri IV of France (1589-1610) », *French History*, vol. 31, n° 3, 2017, p. 265-287.
- 21 Théodore Agrippa d'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, éd. J.-R. Fanlo, Paris, Champion classiques, 2006, p. 389-390.
- 22 Jean-Marie DUHAMEL, *La Musique dans la ville de Lully à Rameau*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 179.
- 23 Pour autant, on ne peut pas considérer que Lully ait eu un rôle direct dans le départ des artistes italiens et italiennes entre 1662 et 1666. Sur ce point, et sur le très net mouvement de resserrement autour d'un art plus national, conformément aux efforts de Colbert, voir Jérôme DE LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002, p. 129-131.

24 Dans son épître À M. de Niert sur l'opéra, il évoque l'opéra de Lully en tant que nouveau « divertissement » du roi : « Ses divertissements ressemblent tous la guerre : / Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre, / Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats / Qu'en un jour de combat font les cris des soldats » (in Jean de LA FONTAINE, *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 618).

25 David HORNSBY, art. cité, p. 333.

26 Sur la volonté, fondatrice pour l'Académie française, et, plus généralement, pour la doctrine puriste, de ne pas réveiller les conflits des guerres de religion et de créer une langue commune, voir Hélène MERLIN-KAJMAN, *L'Excentricité académique, Littérature, institution, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 45 ; et *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Le Seuil, 2003.

27 Hélène MERLIN-KAJMAN, *La langue est-elle fasciste ?*, op. cit., p. 72-73.

28 Ce schéma, repéré par Marc Fumaroli semble caractériser la manière française de se revendiquer « fille » préférée du latin (Marc FUMAROLI, « *Animus et anima : l'instance féminine dans l'apologétique de la langue française* », *XVII^e siècle*, n° 144, *Les pouvoirs féminins au XVII^e siècle*, juillet-septembre 1984, p. 235). Autre chose se joue, en effet, avec les autres langues latines dans cette même revendication. Avec l'espagnol, par exemple, il s'agit de revendiquer une « participation » (au sens platonicien) à la langue latine, par le biais des structures (Harald WEINRICH, « Charles Quint et les anecdotes sur les langues », *Conscience linguistique et lecture littéraire*, trad. D. Malbert, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1989, p. 271).

29 Nicolas FARET, *Projet de l'Académie pour servir de Préface à ses Statuts*, éd. J. Rousselet, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1983, p. 44.

30 Harald WEINRICH, « Charles Quint et les anecdotes sur les langues », article cité, p. 264.

31 Dominique BOUHOURS, « La langue française », *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 90.

32 La critique de l'espagnol se fait sur un autre terrain : c'est sa grandeur factice qui est raillée, et il est comparé à une « reine de théâtre » (*ibid.*, p. 61).

33 *Ibid.*, p. 97.

34 *Ibid.*, p. 39.

35 Isaac de BENSERADE et Jean-Baptiste LULLY, *Ballet de la Raillerie*, Paris, Ballard, 1659, p. 16.

36 « Les parties de l'âme existent dans tous ces êtres, mais elles y existent différemment : l'esclave est complètement dépourvu de la faculté de délibérer, la femelle, elle, la possède, mais sans possibilité de décision » (ARISTOTE, *Les Politiques*, trad. et éd. P. Pellegrin, Paris, Garnier-Flammarion, 2015, I, XIII, 7) ». Sur la manière dont se combinent, chez Aristote, la distinction entre *phonè* et *logos* et l'affirmation selon laquelle la femme n'a qu'incomplètement le *logos*, voir Sarah NANCY, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute aux XVII^e et XVIII^e siècles en France*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

37 « [C]es faux brillants, [et] ornements déplacés de la musique italienne », Jacques BONNET, Pierre BONNET-BOURDELOT et Pierre BOURDELOT, *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, & en quoi consistent ses effets*, Paris, J. Cochart, É. Ganeau, J. Quillau, 1715, p. 303.

38 Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise. Où, en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations, On montre quelles sont les vraies beautés de la Musique*, 2^{de} éd., Bruxelles, F. Foppens, 1705 ; rééd. Genève, Minkoff Reprints, 1972.

39 *Ibid.*, p. 46.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 « Maîtresse, se dit des filles et des femmes qui sont recherchées en mariage, ou simplement aimées de quelqu'un », *Dictionnaire de l'Académie*, Paris, J.-B. Coignard, 1^{ère} édition, 1694.

43 Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, *op. cit.*, p. 14.

44 Louis LE LABOUREUR, *Les Avantages de la langue françoise sur la langue latine*, à Mr de Montmor, Conseiller du Roy en ses conseils et Premier ministre des requêtes, Paris, Florentin Lambert, 1667, p. 27.

45 « [I]l n'y en a point encore [de langue] qui ne soit plus civile qu'elle, ni qui soit plus tendre et plus affectueuse », *ibid.*, p. 27.

46 Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, *op. cit.*, p. 13.

47 Le sens de « maîtresse » comme personne avec qui on entretient une relation adultère ne se fixe dans les dictionnaires qu'au début du ^{xix}^e siècle, mais c'est bien lui qui est en jeu dans les exemples analysés ci-dessous.

48 VOLTAIRE, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, t. XLI, Paris, Garnier, 1881, Lettre à M. Deodati de Tovazzi, Au château de Ferney, en Bourgogne, 24 janvier 1761, p. 166.

49 François ARNAUD, *Œuvres complètes*, Paris, L. Collin, 1808, t. I, p. 25.

50 Denis DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, in *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1946, p. 395. Il faudrait enquêter sur l'intersection entre imaginaire érotique et imaginaire national à l'œuvre dans ce « nez retroussé », dont on se souvient qu'il est (ou devient), du côté italien, une caractéristique esthétique française.

51 Gabriel BONNOT DE MABLY, *Lettres à Madame la Marquise de P*** sur l'Opera*, Paris, Didot, 1741, p. 134.

52 Frédéric Melchior GRIMM, *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 janvier 1752*, [s.l.], 1752, p. 3.

53 Voir, par exemple, les propos de Toussaint Rémond de Saint-Mard : « Quant à ce surcroît de danger qu'on prétend que met la musique aux opéras, moquons-nous de Despreaux [il cite en note le passage de la *Satire X* consacré à l'opéra] et laissons-le dire : ce n'est pas la musique qui nous gêne ; nous serions meilleurs que nous ne sommes, si nous étions bien sensibles à ses charmes : par elle se nourrit et s'entretient la sensibilité : par elle nous devenons humains, compatissants, charitables » ([T. Rémond de Saint-Mard], *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Naulme, 1741, p. 102-104).

54 « Les premières langues, filles du plaisir et non du besoin, portèrent longtemps l'enseigne de leur père ; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentiments qui les avaient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes, forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même et de retirer son cœur au-dedans de lui », Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, in *Essai sur l'origine des langues, Lettre sur la musique française et Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, éd. C. Kintzler, Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 97.

55 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », article « Air », p. 640-641.

56 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile* [manuscrit Favre], in *Œuvres complètes*, t. IV, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 75-76.

57 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origines des langues*, op. cit., p. 96.

58 *Ibid.*

59 Dans les « blagues d'orchestre », l'altiste fait rire pour son incompetence et sa paresse.

60 Éleonore LEPINARD et Sarah MAZOUZ, *Pour l'intersectionnalité*, Paris, Anamosa, 2021.

61 Jean-Marie LE GALL, « Barbes et mollesses à l'époque renaissante en Europe », in *Mollesses renaissantes. Défaillances et assouplissement du masculin*, dir. D. Maira, avec la collaboration de F. Baur et T. Patera, Genève, Droz, 2021, p. 85-86.

62 Éleonore LEPINARD et Sarah MAZOUZ, *Pour l'intersectionnalité*, op. cit., p. 32.

63 Mari J. MATSUDA, « Beside My Sister, Facing the Enemy: Legal Theory out of Coalition », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1183-1192. Cité par Éleonore LEPINARD et Sarah MAZOUZ, *Pour l'intersectionnalité*, op. cit., p. 37.

RÉSUMÉS

Italiano

In Francia, tra il XVI e il XVIII secolo, il riferimento all'Italia – alla sua lingua, alla sua musica, ai suoi costumi – si rivela indispensabile per definire la lingua e la musica francesi, e questo riferimento implica molto spesso il femminile o l'effeminatezza. Mi interrogo su questa interdipendenza tra italiano e femminile sulla base di cinque casi ben identificabili e mi interrogo sulle prospettive critiche che consentono di analizzarne le implicazioni.

English

In France, between the 16th and 18th centuries, references to Italy – its language, music and customs – proved indispensable in defining the French language and music, and these references very often involved femininity or effeminacy. I examine this interdependence between Italian and femininity on the basis of five clearly identifiable cases, and I consider the critical perspectives that can be used to analyse the issues at stake.

INDEX

Keywords

French language, Italian language, national identity, feminine, effeminacy, gender, intersectionality

Rubriques

Varia

Parole chiave

Lingua francese, lingua italiana, identità nazionale, femminile, effeminatezza, genere, intersezionalità

AUTEUR

Sarah Nancy

Fablitt (UR 7322), Université Paris 8 sarah.nancy@univ-paris8.fr