

Norbert ROULAND [1948-]

Docteur en droit, en science politique et en anthropologie juridique
Professeur de droit à l'Université Paul Cézanne.

(2005)

DU DROIT AUX PASSIONS

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Courriel : jean-marie_tremblay@uqac.ca
Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de : "Les classiques des sciences sociales"
Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web : <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web : <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle :

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html,.doc,.pdf,.rtf,.jpg,.gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Norbert Rouland

DU DROIT AUX PASSIONS.

Aix-en-Provence : Les Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2005, 254 pp.
collection : Isegoria.

[Autorisation formelle accordée par l'auteur le 19 décembre 2010 de diffuser ce livre dans Les Classiques des sciences sociales et autorisation confirmée par l'éditeur le 14 janvier 2011.]



Courriel : norbert.rouland@wanadoo.fr

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte : Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5'' x 11''.

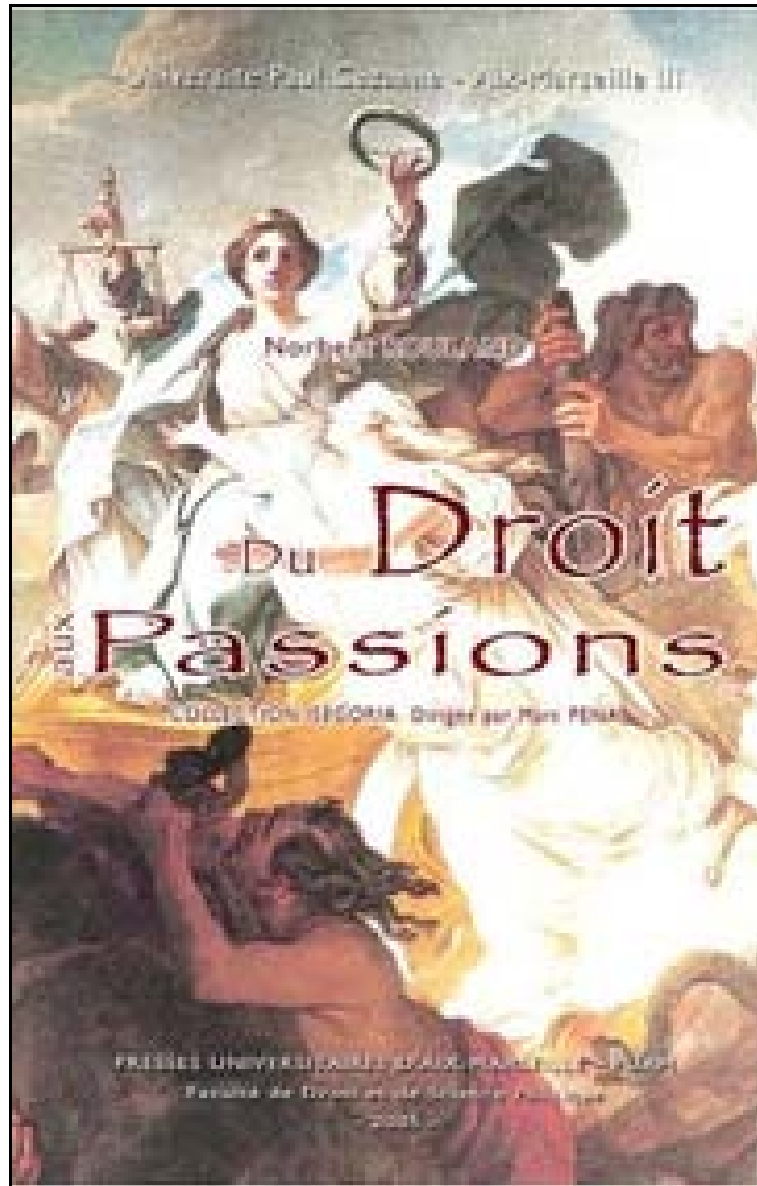
Édition numérique réalisée le 1^{er} juin 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



Norbert ROULAND [1948-]

Docteur en droit, en science politique et en anthropologie juridique
Professeur de droit à l'Université Paul Cézanne.

DU DROIT AUX PASSIONS



Aix-en-Provence : Les Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2005, 254 pp.
collection : Isegoria.

[7]

du même auteur**essais**

- * Rome, démocratie impossible ?, Arles, Actes-Sud, 1981, rééd.2000, (trad. en portugais)
- * Aux confins du droit, Paris, Odile Jacob, 1991, (trad. en portugais)
- * La famille aujourd'hui (avec P.Jeammet, F.Dekeuwer-Défossez et A.Donval), Paris, Bayard, 2001

ouvrages juridiques

- * *Le conseil municipal marseillais et sa politique (1848-1875)*, Aix-en-Provence, Edisud, 1974
- * *Les esclaves romains en temps de guerre*, Bruxelles, Latomus, 1977
- * *Les Inuit du Nouveau-Québec et la Convention de la Baie James*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, (épuisé)
- * *Les modes juridiques de solution des conflits chez les Inuit*, numéro hors-série d'*Etudes Inuit*, Québec, Presses de l'Université Laval 1979, (épuisé)
- * *Pouvoir politique et dépendance personnelle dans l'Antiquité romaine : genèse et rôle des relations de clientèle*, Bruxelles, Latomus, 1979
- * *Anthropologie Juridique*, Paris, PUF, 1988, (trad. en anglais, italien et russe)
- * *L'anthropologie juridique*, Paris, PUF, (coll. " *Que sais-je ?* "), 1995, (2e éd.), (trad. en indonésien et en persan)
- * *L'Etat français et le pluralisme (476-1792)-Histoire politique des institutions publiques*, Paris, Odile Jacob, 1995
- * *Droit des minorités et des peuples autochtones*, (dir., avec J. Poumarède et S. Pierré-Caps), Paris, PUF, 1996, (trad. en espagnol et portugais)
- * *Introduction historique au droit*, Paris, PUF, 1998 (épuisé), (trad. en russe)
- * La Raison, entre musique et droit : consonances, dans : *Droit et musique*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille III, 2001,109-192.
- * *Le droit à la différence* (dir.), Aix-en-Provence, Presses de l'Université d'Aix-Marseille III, 2002

[8]

romans

- * *Les lauriers de cendre*, Arles, Actes-Sud, 1984, rééd. 1999, (trad. en portugais)
- * *Soleils barbares*, Arles, Actes-Sud, 1987.

[9]

Table des matières

[À propos du triomphe de la Justice...](#)

Partie I.

Les passions à l'âge baroque : des arts au droit

Introduction

- a) [Janus](#)
- b) [Balises baroques](#)

Chapitre I. [Des mots en souffrance : étymologie des passions](#)

- Section I. [Derrière les passions, la souffrance](#)
- Section II. [La Raison, antidote de la souffrance](#)

Chapitre II. [Un couple qui s'est trouvé : l'individu et la passion](#)

- Section I. [L'individu de la Grèce antique](#)
- Section II. [L'individu dans l'art européen](#)

Chapitre III. [Insaisissables passions : controverses philosophiques](#)

Section I. [La passion dénoncée](#)

- a) La passion est péché
- b) La passion est passagère
- c) La passion est douleur : de la Passion aux passions
- d) Passion et déraison musicales

Section II. [La passion maîtrisée](#)

Section III. [la passion à la hausse](#)

- a) La montée du plaisir
- b) La perte du sujet en peinture et en musique
- c) Le tournant philosophique

Chapitre IV. [Un couple mal assorti : le juriste et la passion](#)

Section I. [L'équilibre est-il la fin du droit ?](#)

Section II. [Le droit, passionnément](#)

Section III. [Le droit et la découverte de l'individu](#)

Section IV. [Contenir les passions](#)

- A) [La subversion amoureuse](#)
- B) [Les passions, effets de la faiblesse](#)
- C) [L'encadrement de la sexualité](#)
- D) [Le Code civil de 1804 et la méfiance envers les passions](#)
- E) [Le droit civil positif et la consécration de la liberté](#)
- F) [Le droit pénal positif : excuser les passions ?](#)
- G) [Le crime passionnel : condamner les passions ?](#)

Chapitre V. [Bien le dire : rhétoriques](#)

Section I. [Les rhétoriques des juristes](#)

- A) [Les mots pour dire Dieu](#)
- B) [Descartes et la rhétorique « naturelle »](#)
- C) [Convergences rhétoriques entre les juristes et les artistes](#)
- D) [La beauté en débat](#)

Section II. [Les rhétoriques des artistes](#)

- A) [Exprimer les passions](#)
- B) [Le paradigme de l'imitation](#)
- C) [De l'imitable à l'ineffable](#)
- D) [La passion des codifications](#)

- a) Légalité des arts et du droit
- b) Les codifications des juristes
- c) Les codifications des artistes
- d) Point d'orgue : rhétorique de la musique

- 1) Symbolique des instruments de musique
- 2) La recherche du spectaculaire en musique et en peinture
- 3) Les procédés d'écriture

Partie II.

Les femmes-peintres à la fin du XVIIIe siècle : une résistible ascension

Introduction. Les naufragées

- A) Une femme-peintre au siècle des Lumières : Anne Vallayer-Coster (1744-1818)
- B) Les Académies : les femmes sous-représentées
- C) L'éducation des femmes et des artistes femmes
- D) Le cantonnement des femmes dans les genres réputés féminins
- E) La Révolution française et le XIXe siècle : l'aggravation des clivages et de la hiérarchie entre les sexes
 - 1) La période révolutionnaire : les femmes à la maison
 - 2) Le XIXe siècle : la hiérarchie entre les sexes, inéluctable et nécessaire

Conclusion générale

Florilège

[11]

*À celles et ceux
que leurs passions exhument.*

[13]

DU DROIT AUX PASSIONS

À propos du Triomphe de la Justice...¹[Retour à la table des matières](#)

1765 : Jean-Jacques Rousseau vient de publier *L'Emile* et *Le contrat social* ; en Allemagne commence la période du *Sturm und Drang*. Rien de tout ceci ne transparaîtra dans l'exécution de la commande que confient alors les Messieurs du Parlement de Rouen à Louis Jacques Durameau (1733-1796) : *Le triomphe de la Justice*². Il entrera l'année suivante à l'Académie. C'est un artiste encore jeune (trente-trois ans en 1765), mais assez vite on le considérera comme un homme du passé. À sa mort, tous l'avaient oublié. Son tableau ne connaît pas un meilleur sort. D'abord placé dans la Chambre criminelle du Parlement de Rouen, on l'attribue par erreur en 1842 à un autre peintre, J.-B. Deshayes. On le retrouve en 1969, en mauvais état, dans le couloir du premier étage du Palais de Justice. Il est restauré en 1974 et se trouve aujourd'hui dans la salle des Audiences correctionnelles du Tribunal de grande instance de Rouen.

Convenons qu'il n'est pas inoubliable : une oeuvre simplement moyenne. Assistée à sa gauche par la Force, la Justice s'apprête à couronner l'Innocence, qui foule aux pieds la Cruauté et l'Envie. En 1767, Diderot porte sur l'oeuvre un jugement mitigé : la Justice est trop raide, l'Innocence bien fade ; les passions vaincues sont plus réussies, mais l'ensemble fait un peu fatras...

¹ Illustration de couverture.

² Cf. Anne Leclair, *Louis Jacques Durameau, (1733-1796)*, Paris, Éditions Arthena, 2002 ; du même auteur : *Louis Jacques Durameau et l'art de son temps, L'Estampille-L'objet d'art*, n° 383, septembre 2003, 70-80.

Sans préjuger de l'opinion du philosophe et critique d'art, détournons un peu ce tableau pour commencer nos réflexions sur les passions et les femmes. Laissons la Justice sur son trône, avec ses attributs familiers, qui sont ceux du droit : après tout, la rigueur lui sied bien. L'Innocence est plus attrayante, et incontestablement féminine, même si sa longue chevelure blonde ne plaît pas à Diderot³. Décidons qu'elle représente les femmes. Elle les idéalise ? Sans doute : c'est une des fonctions de l'art. Restent les passions, dont il sera beaucoup question ici. Dans le détail du tableau que nous avons choisi de citer, on ne les aperçoit guère. Mais n'est-ce pas mieux ainsi ? Ce sont des passions mauvaises : la Cruauté, l'Envie, la Fraude. Et de toute façon, vaincues.

[14]

Au milieu du XVIIIe siècle pourtant, nous le verrons, les passions étaient à la hausse par rapport au siècle précédent. Mais il s'agit d'une commande d'un Parlement : si de tout temps les juristes ont su trouver des excuses aux passions, ils n'oublient pas qu'ils sont là pour les contrôler, au besoin pour les vaincre. Car les passions ont suscité de vastes débats, chez les juges, les moralistes, les philosophes... Et les artistes. Ce livre s'en fera largement l'écho dans sa première partie.

Pourquoi l'intituler Du droit aux passions ? Entre autres choses, pour le placer sous le signe d'une volontaire ambiguïté. On peut tout d'abord entendre le terme droit dans sa sonorité-sa clameur ?- subjective : notre époque y porte, qui voit l'inflation des droits subjectifs. Il y a certainement un droit à la culture, peut-être au bonheur, pourquoi pas aux passions ? Le législateur et le juge ne les réprouvent pas par principe, surtout lorsqu'elles modulent dans la tonalité plus douce des sentiments. Ils entendent seulement contrôler leur expression, puisque le droit, pour permettre la vie en société, vise une certaine prévisibilité des comportements et le dénouement pacifique des conflits. Nous pourrions d'ailleurs discerner dans l'histoire sinon un sens, du moins un mouvement, qui tend à déculpabiliser les passions. Il y a peu de temps encore, la justice était indulgente pour ceux qui tuaient par passion et invoquaient l'amour pour ce faire.

Mais ce titre indique aussi un trajet, placé sous le signe du miroir. Les arguments des moralistes, des clercs, des prudents et des philosophes se font souvent

³ Il la qualifie assez méchamment de « *long paquet de filasse jaune* ».

écho, se renforçant ou se contrariant : pour juger les passions, il faut écouter des témoins bigarrés et s'essayer à leur métissage.

Parmi ces passions, celles qui inspirent le plus d'inquiétudes sont liées à la sexualité, et plus précisément aux femmes, censées en déborder, au point, souvent, d'affoler les hommes. Et c'est un fait que la sexualité constitue bien un des principaux moteurs de l'être humain, comme l'a démontré Freud. Dans son acharnement à la contraindre, l'Eglise l'avait bien compris : contrairement au proverbe, la chair n'est pas faible, mais terriblement forte... Il reste que les femmes pâtiront pendant des siècles de l'association opérée par les hommes entre elles et le sexe. L'histoire des arts le montre bien, comme nous le verrons dans une deuxième partie qui traitera de la situation des femmes peintres à la fin du XVIIIe siècle.

[15]

DU DROIT AUX PASSIONS

PREMIÈRE PARTIE

LES PASSIONS À L'ÂGE BAROQUE : DES ARTS AU DROIT

Les habits gênent un peu les mouvements du corps, mais ils les protègent contre les accidents du dehors : les lois gênent les passions, mais elles défendent l'honneur, la vie et les fortunes.

A. de Rivarol (1753-1801).

[Retour à la table des matières](#)

[17]

DU DROIT AUX PASSIONS

Première partie : Les passions à l'âge baroque :
des arts au droit.

INTRODUCTION

A) Janus

[Retour à la table des matières](#)

Des bas-reliefs édifiants ponctuent le mur d'enceinte de la prison des Baumettes, à Marseille. Les sept péchés capitaux font la ronde, veillant sur la limite du monde carcéral. Ils ne regardent pas les prisonniers, mais sermonnent le passant :

Voilà où conduisent les passions quand elles se conjuguent aux vices.

Tel est leur message, au tympan de la cathédrale pénitentiaire.

Le promeneur n'en saura pas davantage : aucun écho ne franchit la haute fortification, où vient buter le regard. La faute demeure anonyme, contrainte par la toute-puissance du symbole.

La passion peut donc conduire au pire. C'est pourquoi les juristes s'en méfient : elle est excès⁴, démesure. Beaucoup de philosophes aussi. Même les

⁴ En amour, bien sûr, mais pas seulement. L'étudiant peut aussi passer les limites. Le texte suivant, rédigé par une étudiante aixoise, n'est satirique qu'en apparence. Il dépeint des malheurs bien réels, ceux de la compagne du thésard : « *Au départ, les choses commencent pourtant bien. Le narcissisme de l'Autre-en cas de stratégie matrimoniale-ou ses bienveillants sentiments-en cas d'amour pur-sont contentés à la perspective d'une union plus ou moins durable avec un spécimen de notre espèce. Les hommes peuvent en effet être ravis de se prévaloir d'avoir une bobonne moins cruche que les autres, ce qui ne peut manquer d'embellir leur propre image. Les femmes, elles, ont la chance de vivre dans l'intimité torri-*

bouddhistes, peu suspects de dolorisme, enseignent que la souffrance, omniprésente, est liée au désir et à l'ignorance, d'où naissent les vices et les passions. Pour abolir la douleur, il faut renoncer à ces dernières.

D'ailleurs, même lorsqu'elle ne conduit pas au mal, la passion a souvent la douleur pour compagne. Me revient le message de Samy, glané au hasard d'Internet :

[18]

« Quelquefois la douleur est si forte qu'on ne peut plus la supporter. Si l'on pouvait vivre sans passion, sans doute serions-nous moins torturés. Espace désert, sombre et glacé, sans passion, nous serions véritablement morts ».

N'aurait-il pas raison ?

Que serait l'art sans la passion ? Et la passion amoureuse ne nous rapproche-t-elle pas des dieux ? Il n'est besoin que d'écouter les chansons populaires attestant son lancinant désir. Et même sans parler de l'amour, insaisissable, inconstant, la passion n'est-elle pas cette force qui peut tirer le meilleur de nous-mêmes ? Hegel disait que rien de grand ne s'était accompli sans elle.

La passion est donc une des multiples incarnations de Janus. Messagère du malheur comme promesse du bonheur. Le statut qu'on lui réserve dépend certes des inclinations individuelles, mais aussi des architectures sociales : le juge la regarde différemment de l'artiste. Son sort dépend aussi de l'époque, de ses valeurs dominantes : le romantisme y porte davantage que le classicisme. Quant à l'âge baroque, nous avons du mal à y voir spontanément la saison des passions. Pourtant, il en est le printemps.

de d'un grand sage extralucide... (...) [En vacances] loin des plages du soleil et des pédalos, il passe son temps à courir les librairies et les bibliothèques pour l'aider à faire gonfler la liste de ses références bibliographiques. Un petit déjeuner au départ plein de joyeuses perspectives se transforme vite en entretien informel avec le barman pour savoir ce qu'il pense du sujet traité. La journée commence à peine et notre petit ami est déjà épuisé (...) Dans de telles conditions, chers amis, ne vous étonnez pas de vous faire plaquer... », Y.Cultiaux, Éditorial, Astrolabe-Bulletin semestriel de l'association des thésards réunis est organisée en laboratoire d'études de science politique comparative, Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence, juin 1995, n° 4, 1-2.

De cette germination, les pages qui suivent voudraient rendre compte. Car le baroque est au point de confluence de nombreux facteurs qui ont engendré notre modernité. A priori pourtant, au moins sur le plan esthétique, l'affirmation peut choquer. Excepté le spectaculaire engouement du public pour la musique baroque depuis une trentaine d'années, l'art baroque semble bien lointain. À son exubérance, son goût pour la profusion, nous préférons le dépouillement des lignes épurées. D'autre part, la culture populaire est encore largement héritière du romantisme. Dans les années soixante et au-delà, l'ameublement et la décoration communes (pour le sociologue, à la différence de l'esthète, l'art des supermarchés est aussi important-peut-être davantage- que celui des musées) traduisent la nostalgie du retour à la nature, comme le jardin anglais à partir de la seconde moitié du XVIIIe. Le type mélodique des chansons populaires (à distinguer de genres plus modernes, tels le rock ou le rap) appartient largement au XIXe siècle. Par contraste, le style de la musique baroque paraît plus délicat, raffiné, mais aussi compassé : on imagine mal les tubes de l'été écrits ainsi ⁵. En somme, de ce point de vue, le baroque est aujourd'hui très éloigné de l'expression des passions.

Aujourd'hui. C'est le maître-mot. Car nous sommes dans l'histoire. Nos goûts, nos jugements, même lorsqu'ils nous paraissent l'expression de notre individualité, sont largement façonnés par les valeurs, les styles de notre époque. En dépit de tous [19] les efforts visant à une restitution des oeuvres en leur état originel (restauration en peinture, mouvement baroqueux en musique), nous ne pourrons jamais porter sur les fresques de la Sixtine le même regard que les contemporains de Michel-Ange, ou écouter du Vivaldi comme le faisaient les Vénitiens : nos yeux ont vu, nos oreilles ont entendu d'autres choses. C'est pourquoi justement nous aimons la musique baroque, plus facilement que les arts plastiques de la même époque, et ce pour des raisons probablement opposées à celles qui habitaient ses contemporains. En effet, comme nous avons connu l'inflation romantique et les ruptures de la musique contemporaine, nous percevons dans la musique baroque un dépouillement, une simplicité qu'elle n'avait pas pour l'auditeur

⁵ Bien qu'il existe des adaptations des chansons des Beatles en style baroque : *Beatles go Baroque*, dir. P.Breiner, Naxos International, 1993.

du XVIIe. Comme nous le verrons, pendant longtemps le baroque est synonyme d'excès, de confusion ⁶, ce en quoi nous ne le reconnaissons pas.

Il reste que pour faire l'archéologie d'un concept -ici, la passion- la démarche historique garde toute sa valeur. Et malgré les écarts creusés par les flux du temps, l'âge baroque a bien été fondateur de ce que nous sommes encore : ce n'est pas un hasard si les historiens font débiter l'époque moderne à ses propres commencements. Par ailleurs, même si l'art baroque nous est devenu en partie exotique, en musique au moins rencontre-t-il l'adhésion d'un large public. Une nouvelle familiarité s'est donc créée depuis une génération, reposant largement sur un renouveau de l'interprétation, permettant à cette musique de sonner mieux ⁷, en l'affranchissant de certaines conventions romantiques. L'auditeur y découvre une sensibilité, des facultés d'expression qui le séduisent, d'autant plus qu'il répugne assez souvent aux efforts requis par la musique strictement contemporaine. En bref, il redécouvre les capacités de cet art à épouser les sentiments. En cela, il ne se trompe pas : les auteurs baroques, en musique comme [20] dans les arts plastiques, entendaient parler aux sens, provoquer l'émotion, conformément d'ailleurs aux exigences de la Contre-Réforme, qui faisaient pièce à l'austérité du protestantisme.

Movere gli affetti, disaient-ils. Trois termes beaucoup plus problématiques qu'il n'y paraît. On est tenté de les traduire par : animer, faire mouvoir les sentiments, et d'y lire un impératif d'expression des passions. Ce qui pose déjà une difficulté : en quoi, pour nous, ceci est-il original ? Il est évident que l'art, même dans ses formes les plus minimales et populaires (les chansons dites d'amour, par

⁶ Un exemple postérieur, celui de Mozart, montre bien l'effet déformant de l'écoulement du temps. Sa musique est aujourd'hui non seulement toujours belle, mais encore facilement accessible. Ce deuxième trait est relativement récent. En 1790, soit un an avant la mort du compositeur, Gerber, un musicologue qui ne lui était nullement défavorable, écrit : « *Ce grand maître, grâce à sa précoce connaissance de l'harmonie, s'est familiarisé si profondément et si intimement avec cette science qu'il est difficile à une oreille non-exercée de le suivre dans ses oeuvres. Même les auditeurs les plus exercés sont obligés d'entendre ses compositions plusieurs fois* », (cit. par M. Barthélemy, *De Léopold à Constance, Wolfgang Amadeus*, Arles, Actes- Sud, 1987, 215).

« *Trop de notes !* », tel est le mot que prête Milos Forman dans le beau film *Salieri* à l'empereur Frédéric II (un musicien beaucoup plus averti que ne le laisse à penser le réalisateur) à l'audition des *Noces de Figaro*. Sans doute apocryphe dans la bouche du monarque, la réflexion n'en exprime pas moins la réalité d'un sentiment alors largement partagé.

⁷ *Mieux* ne signifie pas nécessairement *authentique* : la plupart des baroqueux admettent que l'authenticité, dans le sens d'une restitution de l'interprétation originelle de l'oeuvre, ne sera jamais atteinte.

exemple), doit répondre à ces exigences. Pour nous, oui. Mais encore une fois, nous sommes dans l'histoire et il n'en a pas toujours été ainsi, loin s'en faut. Ses commanditaires ont longtemps donné à l'art d'autres priorités : jonction avec le surnaturel, célébration des puissants, etc. Et si l'amour a été figuré, ce fut non moins longtemps sous des formes mythologiques et religieuses qui nous sont devenues presque étrangères. D'autre part, il n'est pas sûr que cette traduction soit la bonne. Mieux vaudrait sans doute écrire, de façon plus prosaïque, moins romantique : faire mouvoir les humeurs, au sens quasi-médical du terme. C'est que les mots, eux aussi, ont une histoire. À l'époque qui nous intéresse, non seulement le terme de passion était souvent confondu avec d'autres dont nous le distinguons (par exemple, le sentiment), mais il était chevillé à d'autres théories. Quand nous sommes émus par un tableau, une musique, un rapprochement corporel, nous savons bien que c'est notre monde intérieur (notamment l'inconscient) qui est principalement sollicité. Cette émotion peut certes se manifester par des signes extérieurs. Comme ceux qu'éprouve Phèdre la première fois qu'elle rencontre Hippolyte :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler ⁸.

Mais nos éventuels troubles corporels (envie de pleurer, rougissement, frémissements épidermiques, palpitations cardiaques) sont l'expression secondaire de nos émotions, par des phénomènes physiologiques. Car nous sommes aussi des enfants de Freud. Le public cultivé du XVIIe siècle dépendait, lui, de Descartes. Ce qui est toute autre chose : nous avons bien du mal à nous reconnaître dans sa théorie des passions. Pourtant, elle a inspiré aux artistes, et non des moindres, bien des codifications des expressions.

La passion possède donc son propre vocabulaire terminologique et conceptuel, fluctuant. Nous sommes devant des mots en souffrance, en ce sens qu'ils sont en attente de [21] réinterprétation... dans laquelle, justement, la souffrance a sa part.

⁸ Racine, *Phèdre*, Acte 1 Scène 3.

Une demi-surprise, dans la mesure où pour nous, la passion est largement l'objet d'une appréciation positive, même si nous n'ignorons pas qu'elle peut faire souffrir.

Autre redécouverte à effectuer, celle de l'individu. Un concept qui a pour nous la force de l'évidence. Comme nous le verrons, notre époque est marquée par l'inflation des droits subjectifs, ainsi que par l'affirmation des particularismes. L'individu est de plus en plus au centre de nos préoccupations, d'où parfois quelques inquiétudes, au point qu'il nous arrive, à tort ou à raison, de déplorer l'affaiblissement des valeurs collectives, la perte du sens civique. Mais dans la majeure partie de l'histoire de l'humanité, l'individu a été rien moins qu'évident. Dans beaucoup de langues, la forme pronominale singulière (je) est d'un emploi beaucoup plus réduite que dans les nôtres. Et l'on sait que les artistes sont longtemps demeurés anonymes. Plus longtemps encore, ils ont été les serviteurs des pouvoirs : l'attitude de Mozart, s'affranchissant de la tutelle du prince-archevêque de Salzbourg, est récente⁹ et d'ailleurs beaucoup moins révolutionnaire qu'il n'y paraît¹⁰ : Mozart avait bien l'intention de se trouver un autre maître.

L'évolution du droit, comme nous le verrons, permet d'ailleurs de dater avec relativement de sûreté cette apparition de l'individu dans notre pensée occidentale.

Que l'expression des passions lui soit liée n'est pas douteux : ce sont les sentiments individuels, notamment l'amour et ses douleurs, que l'art baroque entend exprimer. Mais il n'y a pas que l'artiste à traiter des passions. Les philosophes s'y intéressent aussi, et depuis longtemps, bien avant l'âge baroque. Insaisissables passions, serait-on tenté d'écrire. Car ils ne sont pas d'accord : les passions sont le lieu de controverses philosophiques¹¹. Même si l'on [22] peut tracer une ligne

⁹ En 1777, Mozart décide que son avenir n'est pas à Salzbourg. Colloredo le congédie, pour qu'il aille « *chercher fortune ailleurs* ». Mais les débuts seront difficiles et Mozart devra, pour un temps, reprendre du service chez son archevêque.

¹⁰ Il n'est pas vrai, comme le voudrait une interprétation romantique, que Mozart ait rejeté le système hiérarchique, qui, à son époque, s'imposait aux musiciens (considérés comme des domestiques). Au contraire, il aurait été bien étonné-et angoissé- de savoir qu'il allait devoir mener sa carrière de façon indépendante (en ce sens, cf. l'ouvrage décapant de M. Barthélemy, *De Léopold à Constance, Wolfgang Amadeus*, Arles, Actes -Sud, 1987,155.

¹¹ Pour une première approche générale du problème des passions, cf. le dossier qu'a consacré à « La force des passions » la revue *Sciences Humaines*, n° 141, août-septembre 2003,25-51. On y trouvera notamment, page 51,1 aperçu bibliographique sur les diverses passions. On y retiendra particulièrement : Claude Gauthier, *Passions et sciences humaines*, Paris, PUF, 2002 ; David Le Breton, *Les passions ordinaires-Anthropologie des émotions*, Paris,

d'évolution qui leur serait grosso modo favorable, il reste qu'elles ont été l'objet d'une grande méfiance : la passion écarte de la sagesse, but premier du philosophe. Elle peut aussi entraîner l'homme loin de la religion, qui implique toujours une part de renoncement, de domination de certains mouvements de l'âme et du corps. Nous verrons que l'attitude de l'Eglise vis-à-vis de la musique est largement empreinte de ce souci. En ce sens, l'interdiction de la musique en Afghanistan par les talibans est moins exotique qu'il n'y paraît¹², même si elle est paroxystique. Le juriste rejoint ici la majorité des philosophes et des religieux : la passion est parfois pardonnable -elle atténue en tout cas la responsabilité- mais il faut s'en méfier, car elle est source d'instabilité. Et l'un des buts premiers du droit consiste à rendre les comportements prévisibles. Il nous faudra donc parler des rapports qu'entretiennent le juriste et la passion.

Enfin, si les passions sont liées à la nature humaine, ce que personne ne conteste même si c'est pour le déplorer, elles sont donc traduisibles par un langage qui peut être compris de tous. Ce langage obéit à un certain nombre de conventions, de codes, auxquels on a redonné le nom de rhétorique, en s'inspirant des auteurs de l'Antiquité. Il y a donc des rhétoriques des passions, chaque forme d'art inventant la sienne. De même qu'il existe aussi des rhétoriques du juriste.

On l'aura deviné, les lignes qui suivent seront donc subdivisées en cinq chapitres :

- Chapitre I. Des mots en souffrance : l'étymologie des passions
- Chapitre II. Un couple qui s'est trouvé : l'individu et la passion
- Chapitre III. Insaisissables passions : controverses philosophiques
- Chapitre IV. Un couple mal assorti : le juriste et la passion
- Chapitre V. Bien le dire : Rhétoriques

Mais avant de fouiller dans les mots, il nous faut tracer avec plus de rigueur le cadre que nous avons assigné à notre recherche : qu'est-ce que le baroque, ses déterminants idéologiques, ses ambitions, ses limites chronologiques ?

Armand Colin, 1998 ; Marie-France Castarède, *Les vocalises de la passion-Psychanalyse de l'opéra*, Paris, Armand Colin, 2002 ; Christian Bromberger, *Passions ordinaires-Du match de football au concours de dictée*, Paris, Bayard-Centurion, 1997.

¹² Cf. N. Rouland, Les talibans et le silence, *La pensée de Midi*, 9, hiver 2002-2003, 128- 131.

Pour mieux naviguer, posons quelques balises.

[23]

B) Balises baroques

[Retour à la table des matières](#)

Baroque vient du portugais *barocco* (XVI^e siècle) ¹³ qui n'évoque a priori ni les fastes, ni les ors, mais les contours d'une perle irrégulière, donc imparfaite. Le terme se rencontre ensuite en Espagne, en France, puis en Italie et en Allemagne au XVII^e. Au XVIII^e, son acception devient dans notre pays nettement péjorative. En 1711, Saint-Simon y voit quelque chose de choquant ou d'étrange. En 1740, le *Dictionnaire de l'Académie* le qualifie de bizarre, irrégulier. En 1771, Trévoux en dit autant :

En peinture, un tableau, une figure d'un goût baroque, où les règles de proportion ne sont pas observées, où tout est représenté suivant le caprice de l'artiste ¹⁴.

En 1776, dans L' Encyclopédie, Jean-Jacques Rousseau donne la première définition de la musique baroque :

La musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint.

La vogue du néoclassicisme enfonce encore davantage le baroque. En 1788, l'architecte Quatremère de Quincy, dans son Encyclopédie méthodique, compare l'étrangeté de l'architecture baroque de Guarini et de Borromini à la sévérité du style Louis XVI pour terminer de façon péremptoire : L'idée de baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussée à l' excès.

Il y a quelques années, le fondateur français de la musique concrète, Pierre Schaeffer, écrit au spécialiste de musique baroque Philippe Beaussant et définit ainsi le baroque :

¹³ Huns barrocos mal afeiçoados e não redondos (1563), qui devient en castillan barrueco.

¹⁴ Cit. par F.Sabatier, Miroirs de la musique-La musique et ses correspondances avec la littérature et les Beaux-Arts, de la Renaissance aux Lumières, tome I, Paris, Fayard, 1998,2109.

« Baroque veut dire bizarre, choquant et renvoie à l'architecture, synchronisme trompeur qui a toujours fait tomber les esthètes dans le panneau » ¹⁵.

Idées de choquant, de démesure, d'irrationnel : nous sommes sur le territoire des passions... Et il est vrai que le baroque aime l'excès, s'évade volontiers hors du réel. Les tableaux d'Arcimboldo (1527-1593) en témoignent, comme *Apollon et Daphné* du Bernin (1624, Rome, Villa Borghèse), où cette dernière est représentée à mi-chemin de sa transformation en végétal ¹⁶. Dans le domaine musical, même goût pour les contrastes (les *durezza*, ou duretés), les [24] dissonances (les Stravaganze, où s'illustrèrent notamment Frescobaldi (1583-1643) et Vivaldi (1678-1741), les frottements de seconde ou de septièmes qui conduisent à l'incertitude tonale, qui devait désorienter les auditeurs autant que nous le sommes par certaines oeuvres de musique contemporaine.

Le *lamento* -notamment de Marie-Madeleine, la pécheresse repentie- devient un mode d'expression favori.

Tout autant que l'expérimentation d'un nouveau langage, ces initiatives traduisent la recherche d'une capacité expressive accrue. Au deuxième acte de *l'Orfeo* (1607), Monteverdi oppose brusquement les tonalités de manière à mieux traduire le choc qu'Orphée ressent en apprenant la mort d'Eurydice. C'est l'époque à laquelle naît l'opéra, *oeuvre d'art totale* bien avant Wagner, puisqu'il sollicite les deux sens majeurs, la vision et l'ouïe. On peut le comparer aujourd'hui au film à grand spectacle, avec cette énorme différence que l'opéra ne s'est d'abord adressé qu'à des petits cercles d'initiés.

L'intérêt pour l'expression des passions s'était cependant manifesté dès la fin du XIIIe siècle : la *devotio moderna* admettait que l'affectivité soit sollicitée dans une finalité religieuse. Dans l'Europe du Nord, des artistes comme Ruysbroek (1293-1381) ou Thomas Kempis (vers 1380-1471) sont de bons exemples de cette nouvelle religiosité. La Descente de croix de Rogier Van der Weyden (musée du Prado, Madrid) offre aux regards une Vierge effondrée et montre une Marie-

¹⁵ Cit.par P.Beaussant, *Vous avez dit « Baroque » ?*, Arles, Actes-Sud, 1988,79.

¹⁶ Fille du dieu-fleuve Pénée, elle était poursuivie par Apollon et supplia son père de la transformer en laurier.

Madeleine aux yeux rougis par les pleurs, tandis que l'apôtre Jean grimace de douleur. Plus au sud, Giotto (1266-1337) fait de l'expression un point déterminant de son art, auquel on reconnaîtra très vite sa modernité.

Cependant, l'âge baroque marque malgré tout une rupture, même s'il affectionnera aussi de peindre des sentiments extrêmes dans le domaine religieux, comme les extases de saintes (cf. notamment *L'extase de Sainte Thérèse*, réalisée par Le Bernin pour l'église Sainte-Marie de la Victoire de Rome, entre 1647 et 1652). Il s'agit moins maintenant de traduire l'harmonie que le tourment, la beauté que l'émotion.

L'art acquiert ainsi ses caractéristiques modernes. Philippe Beaussant dessine parfaitement ce tournant en parlant de la musique :

Le Baroque apparaît lorsque la musique cesse de transcrire ce qu'on pourrait appeler le repos de l'âme dans l'harmonie, lorsqu'elle cesse même de vouloir le susciter par le moyen des sons, pour tenter au contraire de traduire le tourment, l'émoi, l'insatisfaction, l'agitation de l'âme, par des mouvements harmoniques et mélodiques tourmentés, brisés, désagrégés. Non qu'elle refuse d'exprimer le repos et parfois l'extase, la foi et [25] parfois la béatitude ; mais elle le fait comme un sentiment passager, instable, menacé ¹⁷.

Même attachement aux effets de contraste en peinture. Oppositions entre la lumière et l'ombre chez Rembrandt, Velasquez, La Tour, Zurbaran. Ici Le Caravage (1571-1610, de son vrai nom Michelangelo Merisi) s'est montré précurseur. En témoigne parmi bien d'autres oeuvres *La Mise au tombeau* (peinte en 1602 et conservée aux Musées du Vatican). Sur le fond noir se détache le cadavre blafard du Christ, déposé au tombeau dans un mouvement dramatique de descente.

¹⁷ Cf. P. Beaussant, *op.cit.*, 84.

Comme la musique, la peinture s'évade de la perfection en s'ouvrant au temps, à *ce qui change* et fait le tragique de la condition humaine. *La Crucifixion* du Tintoret le montre bien, et au même moment, Monteverdi transcende le style polyphonique hérité du Moyen- Âge, image de l'harmonie et, dans sa seconde pratique, tourmente le discours musical afin de mieux le plier aux mots et à ce qu'ils expriment.

Pourquoi ce tournant ? Pour les besoins de la propagande religieuse catholique, certainement. Contre le protestantisme, le concile de Trente (1545-1563) a entrepris de regagner les consciences en n'hésitant pas, contrairement au Réformés (encore que Luther affectionnait la musique) à solliciter les sens. Nous pouvons le saisir a contrario dans les écrits de certains auteurs protestants, comme Pierre Jurieu (1637-1713) :

« Le peuple voit des églises magnifiquement ornées, des images, des statues (...) Un grand air de magnificence surprend ses sens, frappe son imagination, éblouit ses faibles lumières, occupe la capacité de son coeur et le remplit de je ne sais quelle admiration et d'une vénération confuse, purement corporelle et mécanique. Cette magnificence affectée est indigne de la grandeur et de la majesté de la religion ».

Cette exubérance baroque évoque davantage pour nous l'opéra que la piété. Nous serions donc portés à donner raison aux Réformés que ridiculisaient certains artistes, comme le Dominiquin (1581-1641), qui avait peint à la chapelle Saint-Janvier de la cathédrale de Naples une *Vierge triomphant du protestantisme* représentant les luthériens comme des brutes aux crânes rasés...

Pour autant, ne croyons pas que le Concile de Trente autorisait n'importe quoi. Sur bien des points, il prit des mesures de rigueur. Les plus connues, en peinture, sont celles qui obligèrent à poser des voiles sur les parties sexuelles de certains personnages. La musique elle aussi fut strictement contrôlée. Le décret disciplinaire [26] *De observandis et evitandis in celebratione missarum*, consacré à la liturgie, prescrit que : «... seront bannis des églises toutes sortes de musiques dans

lesquelles, soit sur l'orgue, soit dans les chants, il se mêle quelque chose de lascif et d'impur (lascivium ¹⁸ aut impurum) ».

Mais il y a davantage que les querelles théologiques. D'une part, le baroque s'étend bien au-delà de la sphère religieuse. D'autre part et surtout, si l'angoisse, le sentiment de l'impermanence (pour employer un terme bouddhiste) sont tellement présents dans cet art, c'est par reflet : ils sont devenus une part de la culture, dans la mesure où l'homme n'est plus au centre du monde, comme l'ont montré les découvertes de Kepler, Galilée ou Newton. On pense à la réflexion célèbre de Pascal, angoissé par le silence éternel des espaces infinis. Serait-ce solliciter abusivement la comparaison de dire que ces sentiments sont aussi les nôtres ? La recherche frénétique des exo-planètes (une centaine découvertes à ce jour) traduit bien notre espoir de trouver un jour un astre-soeur de la Terre peuplé par des êtres, qui, peut-être, nous ressembleraient et mettraient fin à notre solitude sidérale.

Qui plus est, la psychanalyse confirme le lien entre la passion et le baroque, par la médiation de l'angoisse. Comme nous le verrons, c'est un des grands mérites de Freud d'avoir non pas constaté (d'autres que lui l'avaient déjà remarqué), mais démontré que l'angoisse de la perte est le ressort qui bande la passion ¹⁹. Dès lors, comme l'écrit le psychanalyste R. Gori, il n'y a plus à s'étonner que le baroque ait ouvert la voie aux passions :

« Un lien intime unit l'état passionnel et l'art baroque : le tourbillon des formes, leur rythme effréné parent toujours davantage à la menace de leur dissolution » ²⁰.

Les grandes lignes sont tracées. Mais vu de près, leur dessin est plus complexe.

Le Baroque, un mouvement européen ? Certainement : entre la fin du XVI^e siècle et le milieu du XVIII^e, une sensibilité dominante se diffuse sur le continent.

¹⁸ Le terme *lascivus* ne possède pas alors de connotation avec la sensualité, mais désigne tout ce qui est exagéré.

¹⁹ Cf. *infra*, p...

²⁰ R. Bacri, *Logique des passions*, Paris, Denoël, 2002, 38.

Mais tous les Européens d'aujourd'hui ne l'entendent pas de la même façon. Pour les Allemands, à la différence des Français, le terme n'implique pas de jugement de valeur. Il s'agit seulement d'un point de repère chronologique : entre 1580 et 1750, tous les arts, y compris la littérature, sont baroques : Bach, Poussin, Racine y sont bons camarades. Beaucoup de musicologues ont adopté cette [27] conception : toute musique composée entre la mort de Palestrina (1525-1594) et celle de Bach (1685-1750) est baroque.

Certains philosophes (Eugenio d'Ors, Henri Focillon) donnent au terme une valeur anthropologique, et le dilatent aux dimensions de l'universel. Le baroque est une tendance de l'esprit humain, présente dans toutes les civilisations, de même que le classique. Le premier est tempétueux, mouvant ; le second précis, rigoureux. Sont ainsi baroques l'art hellénistique, le gothique flamboyant, Shakespeare, Victor Hugo, Picasso ; classiques les peintures rupestres magdaléniennes, l'art grec du Ve siècle, l'art japonais, Descartes, Braque... et même Baudelaire (*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*).

Les musiciens actuels-en tout cas, les baroqueux-ont eux aussi leur une conception diachronique du baroque : moins que des oeuvres précisément datées, le baroque consiste en une manière de les interpréter. La même partition peut ainsi changer d'étiquette, suivant le phrasé, le type de rhétorique adoptées par les interprètes : un concerto de Vivaldi, un Brandebourgeois de Bach dirigés par Harnoncourt seront baroques, mais pas les mêmes par Karajan. S'y ajoutent les effets de la querelle entre les tenants des instruments anciens et ceux des modernes. La musique ancienne jouée avec des instruments modernes (flûtes en métal, par exemple) sera suspectée de ne plus être vraiment ancienne ; Mozart joué avec des flûtes Hotteterre et des violons montés à l'ancienne ne glissera-t-il pas du classique vers le baroque ? Sans parler des incursions des chefs baroqueux dans la musique romantique, dont il modifient sensiblement l'interprétation ²¹.

Et puis il y a le problème de la France, qui a toujours semblé mal à l'aise dans les vêtements baroques. L'architecture de Versailles, dans sa rigueur, paraît classique, bien loin des fantaisies baroques.

²¹ Cf. ainsi la description-critique-de l'interprétation donnée récemment par un chef baroqueux de la symphonie *Eroïca* de Beethoven : J.-P. Penin, *Les baroqueux ou le musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000, 9-13.

Les tableaux de Poussin, ceux de Claude Lorrain respirent l'harmonie, la symétrie. On n'y retrouve pas les contrastes dramatiques du Caravage.

Le Bernin, qui avait commencé sa carrière de sculpteur par le spectaculaire baldaquin de Saint-Pierre (1624), tout en torsades, essuie en France des échecs répétés. En 1665 il est appelé par Louis XIV et Colbert pour construire la façade principale du Louvre. Mais le roi refuse son projet, et ce sera Claude Perrault qui construira la colonnade du Louvre, dans un style « antique ». De retour à Rome, Le Bernin exécute quand même la statue équestre du monarque. Elle déplaît, et Giraudon est chargé de la transformer en un Marcus [28] Curtius, relégué loin du château, au bord de la pièces d'eau des Suisses.

Je préfère ce qui me touche à ce qui me surprend, disait quant à lui Couperin, ce qui traduit une réception mitigée du baroque. D'ailleurs, Pier Francesco Cavalli (1602-1676), le prestigieux successeur de Monteverdi, n'eut pas plus de chance que Le Bernin, pratiquement au même moment. En 1659 Mazarin commence à préparer le mariage du jeune Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne. Il commande à Cavalli un opéra, Ercole amante. Celui-ci s'exécute et effectue à Paris un séjour de deux ans, de 1660 à 1662. Si la partition comporte un certain nombre de dissonances, le prologue prend soin de flatter le roi en le comparant à Hercule. Mais cela ne suffira pas à faire le succès de Cavalli. Le public s'ennuie et se met à discuter pendant la représentation. Il est vrai que l'acoustique des Tuileries était mauvaise et que le livret n'avait pas été traduit de l'italien... Mais ces conditions techniques n'expliquent pas tout. Cavalli essuya un échec parce que si peu de temps après la mort de Mazarin (en 1661), l'hostilité envers le style italien, notamment en musique, était encore très grande : l'association de la musique et de la poésie, ressort de l'opéra italien, et, plus largement, baroque, était mal vue et le spectacle favori restait le ballet de cour. Cavalli quitte la France dépité et furieux, en jurant qu'il ne composera jamais plus d'opéra (promesse non tenue, heureusement).

La France n'acceptera l'opéra que francisé -ironie du sort, par un Italien : Lully- c'est-à-dire en en gommant les effets lyriques les plus accentués, et en y insérant des ballets.

Aujourd'hui encore, le touriste français en visite à Prague, capitale du baroque, est étonné, déconcerté quand il visite l'église Saint-Nicolas ²² où abondent les trompe-l'oeil, les tentures de marbre et une ornementation luxuriante. Mais est-il séduit ?

Au-delà de leur caractère anecdotique, ces épisodes traduisent bien une tendance plus profonde, bien française : exprimer le maximum, certes, mais d'une manière la plus concise possible. Ceci dit, toute la production française de cette époque est dominée par la nécessité de l'analyse des sentiments. Descartes, avec *Les passions de l'âme* (nous y reviendrons) ; *les Caractères* de La Bruyère ; tout le théâtre de Molière, *les Mémoires* de Saint-Simon. Les partitions de Couperin portent la trace de ce souci d'expression. Au contraire des Italiens, il multiplie les indications d'interprétation, sous forme [29] d'adverbes (noblement, rondement, gracieusement, élégamment, tendrement, voluptueusement, etc.). Ne pensons pas pour autant que les compositeurs français enserrent les interprètes dans un carcan. À la différence, ici encore, des Italiens, qui après 1650 tendent à jouer leur musique comme elle est écrite, les Français ont l'habitude de prendre des libertés avec le texte, et même avec la mesure. Dans *L'art de toucher le clavecin*, Couperin précise :

« Quoique des tremblements soient marqués égaux dans la table des agréments de mon premier livre, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent, mais cette gradation doit être imperceptible ».

Par ailleurs, qui écoute certaines pièces de Charpentier (1634-1704), sans doute le plus influencé par l'Italie des compositeurs de ce temps, se sent incontestablement à l'âge baroque. Ainsi de sa *Messe pour les Trépassés*, écrite dans des dernières années de sa vie : on passe souvent d'une tonalité à l'autre de manière abrupte, les dissonances sont nombreuses ainsi que les hésitations entre majeur et mineur (le *Lacrymosa*) à la manière de clair-obscurs. Mêmes effets dramatiques dans les Grand Motets de Mondoville (1711-1772).

²² Quelques jours après la mort de Mozart à Vienne, où il fut enterré avec discrétion, selon les vœux et les habitudes de ses frères maçons, on y donna son *Requiem*. C'est également à Prague, alors culturellement beaucoup plus développée que Vienne (Mozart parlait de ses *chers Pragois...*), qu'il composa son *Don Juan*.

Les grands auteurs de théâtre mettent aussi action sur l'expression. Dans les *Précieuses ridicules*, Molière oppose les styles naturel et ampoulé et dit des bons acteurs :

« Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit ».

En peinture, le *Christ aux anges* de Charles Le Brun (1629-1688) conjugue une extraordinaire déclinaison des émotions sur les visages des anges qui entourent Jésus dans son agonie.

[30]

[31]



[Illustration : Charles Le Brun, *Le Christ aux anges*, Le Louvre]

[32]

[33]

Par ailleurs, si la façade du château de Versailles ne montre guère d'exubérance baroque, le parc mérite quelques réflexions.

Louis XIV y était si attaché qu'il rédigea lui-même le guide de sa visite. Certes, on remarque d'abord les parterres à la française, qui comportaient d'autant moins de couleurs au XVIIe que les fleurs étaient plus rares et leurs couleurs relativement discrètes (les tons prédominants étaient le bleu, le rose, le blanc ou le

mauve. Les couleurs plus vives, comme le jaune ou le rouge, n'apparaîtront que vers 1720-1730). Mais le parc comporte aussi des bosquets. On y pénètre par des allées *obliques*, afin que soit augmenté l'effet de surprise, caractéristique de l'art baroque. Certains, comme celui des Rocailles (aujourd'hui restauré), sont voués à l'imagination, au plaisir : ici le spectacle et la danse²³. Les spectateurs étaient assis sur des gradins de gazon face à un décor de rocaille traversé de mille cascades. Le promeneur pouvait aussi s'égarer ou méditer dans le Labyrinthe, qui fut détruit sous Louis XVI et remplacé par l'actuel *Bosquet de la Reine*.

En fin de compte, il existe sans doute bien une France baroque, mais en retrait par rapport aux autres exemples européens. Cela en raison de ce qu'il faut bien appeler les spécificités de la culture française, attachée à la raison, la clarté, la concision. Mais pour autant cette culture n'est nullement hostile à l'expression des sentiments, le *credo* baroque. On peut être d'un tempérament à la fois réservé et sensible...

Si bien qu'on a proposé de définir le classicisme français comme «... *la corde la plus tendue du Baroque* »²⁴.

Mis à part une référence très globale au modèle de l'Antiquité (revivifiée, au XVIIIe, par la découverte de Pompéi) le classicisme n'est d'ailleurs guère plus aisé à définir que le baroque.

Le terme « classique » sert d'abord à qualifier des œuvres littéraires, servant d'exemples dans les écoles. Au XIXe siècle, on l'appliqua aux écrivains de la période de 1660-1680, puis, un peu plus tard, aux Beaux-Arts. Le terme signifie alors la régularité et une certaine impersonnalité. En musique, il désigne en principe une période qui va de 1760 à 1800, période pendant laquelle la sonate et la symphonie atteignent une perfection formelle. Mais la référence classique devient par moment bien incertaine, comme le montre le cas de Mozart, qui appartient chronologiquement à cette période. Par certains traits, il est classique : ses symphonies, sa recherche de livrets cohérents, sa fascination pour la rigueur des fugues de Bach. Mais bien des airs de ses opéras, surtout *La flûte enchantée* et *Don*

²³ Cf. M. Baridon, Le style de Le Nôtre, *Dossier de l'art : Le jardin à la française*, n° 89, hors-série, août-septembre 2002, 47-48.

²⁴ Cit. par P. Beaussant, *op. cit.*, 83.

[34] *Juan*, possèdent une souplesse baroque et sont de fines pointes de l'expression des sentiments.

Si Mozart est à l'heure actuelle le compositeur préféré des Français ²⁵, ce n'est certes pas parce qu'ils y perçoivent un imitateur des modèles de l'Antiquité...

Même constat en peinture : on ne retrouve guère l'impersonnalité classique chez Fragonard, Guardi, dans les paysages de Joseph Vernet ou d'Hubert Robert.

L'incertitude pèse aussi sur les mots, comme nous allons le voir.

²⁵ Avec 35% des suffrages, devant Beethoven (29%), Vivaldi (1%), Bach (15%), Chopin (14%), Ravel (12%). (Sondage effectué en 2001 ; cf., *Classica*, n° 29, février 2001, 26). Pour une approche plus générale, cf. P. Coulangeon, La stratification sociale des goûts musicaux, *Revue française de sociologie*, janvier-mars 2003.

[35]

DU DROIT AUX PASSIONS

Première partie : Les passions à l'âge baroque :
des arts au droit.

Chapitre I

Des mots en souffrance : étymologie des passions

[Retour à la table des matières](#)

Les passions sont plurielles. Leurs acceptions aussi. De manière générale, elles évoquent, comme le baroque, l'idée de mouvement, de changement. Et aussi d'exagération, à laquelle les rédacteurs d'articles de dictionnaire d'encyclopédie lient volontiers la souffrance. Ce qui en revanche n'est pas un caractère général de l'art baroque. Il lui arrive certes de peindre la douleur (cf. les innombrables tableaux des Passions du Christ, le genre musical des Lamentations), mais tout autant la joie, l'exultation, le ravissement. Les sources littéraires sont plus circonspectes.

Section I : Derrière la passion, la souffrance

Le terme grec *pathos* (on parle encore de nos jours d'un pathos romantique, de manière péjorative) désigne un état de l'âme, bon ou mauvais, agitée par des circonstances extérieures ; un événement qui se produit, une modification, un chan-

gement. À l'origine, avant d'être avec insistance connotée à la douleur ²⁶, la passion désigne ce caractère de l'être humain consistant à recevoir (subir ?) une influence susceptible de le modifier, pour son bonheur ou son malheur. D'ailleurs, pour Aristote, la passion ne dépend pas de la volonté, mais elle est émotion.

Le latin comporte plusieurs équivalents du pathos grec : *perturbatio*, *adfectus*, *motus animi*. Le Gaffiot donne comme traduction au latin *passio*, en premier : *le fait de supporter, souffrir* ; puis : *maladie, affection de l'âme, perturbation dans la nature*. Quelques siècles plus tard, cette tonalité négative n'a pas changé puisque du XIIe au XVIe siècles, passionner signifie causer des souffrances. En 1668, le peintre Charles Le Brun cherchant à codifier les expressions du visage suivant les passions, les définit comme suit dans une conférence donnée devant l'Académie royale de peinture et de sculpture :

«...la passion est un mouvement de l'âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, [36] ou pour fuir ce qu'elle croit lui être mauvais ; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion fait faire au corps quelque action ».

Le Dictionnaire de l'Académie française (quatrième édition, 1762) cite en premier *la souffrance*, prenant l'exemple de la Passion du Christ, ou le terme médical de *passion iliaque*, pour désigner la colique de *miserere*, autrement dit l'appendicite. En second : *le mouvement de l'âme excité par quelque objet*. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-1722) insiste sur la notion de passivité, pour caractériser la défaite de celui qui se livre à ses passions :

« Les penchans, les inclinations, les désirs et les aversions, poussés à un certain degré de vivacité, joints à une sensation confuse de plaisir ou de douleur, occasionnés ou accompagnés de quelque mouvements irrégulier du sang et des esprits animaux, c'est ce que nous nommons passions. Elles vont jusqu'à ôter tout usage de la liberté, état où l'âme est de quelque manière rendue passive ; de là le nom de passions ».

En 1963 le *Grand Larousse encyclopédique* reprend la définition globale déjà avancée dans le passé (*Mouvement, agitation de l'âme en général*), mais distingue entre deux sens. L'ancien, tiré de Descartes : tous les phénomènes affectifs, carac-

²⁶ En allemand, passion se dit *Leidenschaft*, de *leiden*, souffrir.

térisés par la passivité. Le moderne : un sentiment intense, exclusif, l'équivalent de l'idée fixe dans le domaine intellectuel. Mais pas la souffrance...

Une tonalité largement mineure, qui lie souvent la passion à la douleur, et même à l'aliénation.

là le nom de passions ».

En 1963 le *Grand Larousse encyclopédique* reprend la définition globale déjà avancée dans le passé (*Mouvement, agitation de l'âme en général*), mais distingue entre deux sens. L'ancien, tiré de Descartes : tous les phénomènes affectifs, caractérisés par la passivité. Le moderne : un sentiment intense, exclusif, l'équivalent de l'idée fixe dans le domaine intellectuel. Mais pas la souffrance...

Au total, une tonalité largement mineure, qui lie souvent la passion à la douleur, et même à l'aliénation.

Devrait-elle nous surprendre ? Nous n'ignorons pas que la passion est brève, mais puisque nous avons la conscience aiguë du caractère éphémère des choses, mieux vaut être heureux un moment que pas du tout. À cela tient sans doute l'apparition d'une nouvelle catégorie de divorçants, signalée par les avocats : les personnes âgées. Quand la fin se rapproche, il est d'autant plus recommandé de saisir l'occasion d'un possible bonheur. Pour autant, notre époque est loin de célébrer la passion amoureuse, si ce n'est à des moments et occasions faisant la part belle aux fantasmes : contemplation des oeuvres d'art, audition des chansons [37] populaires (y compris les rengaines), fictions romanesques. Mais dans la vie concrète, la prudence semble l'emporter, du moins si l'on se fie à un sondage récent ²⁷. Quelques réponses sont significatives de cette réserve :

- *Quelle est la meilleure définition d'une vie réussie ?* 54% (réponse majoritaire) : être comblé par sa vie de famille ; 17% (seulement...) : avoir trouvé l'amour de sa vie. L'amour n'est donc pas une valeur très fiable. À la décharge des sondés (surtout s'ils font partie des enfants de la génération qui avait vingt ans en 1968), convenons que l'instabilité des couples peut rendre circonspect.

²⁷ Une vie réussie, *Psychologies*, novembre 2002, 98-102.

- *Que vous manque-t-il pour réussir pleinement votre vie ?* 41% (réponse majoritaire) : plus d'argent ; 13% (à peine...) : plus d'amour. Interprétation positive : les besoins d'amour sont satisfaits pour la plus grande partie ; interprétation négative : ce n'est pas l'amour (encore ne s'agit-il même pas de l'amour-passion, dont on pourrait à la rigueur se méfier, mais de l'amour dans un sens général) qui est considéré comme le plus important pour réussir sa vie (ce qui est quand même contradictoire avec l'affirmation de la prévalence de la vie de famille).

- *Pour vivre pleinement, il faut :* 38% : se satisfaire de ce que la vie vous offre ; 23% : avoir un idéal et y rester fidèle. Des taux assez différenciés, qui inclinent plus à la sagesse, voire au renoncement qu'aux élans passionnels.

Et surtout, ces chiffres peuvent inquiéter parce qu'ils sont probablement davantage significatifs d'une angoisse que l'expression d'un état de la société. Le repliement dans la forteresse familiale, alors que celle-ci est démantelée par les divorces, témoigne plus d'une nostalgie que de l'espoir (sauf à supposer que le concept de vie familiale réussie autorise de nombreux repentirs, et puisse trouver corps dans une succession de séparations, conçues alors comme d'autres chances, ainsi que dans la dilatation des familles dites recomposées). De même, la valorisation de la fidélité, remarquable chez les jeunes, exprime sans doute le besoin d'un bouclier contre la perte de repères, d'une assurance contre l'instabilité conjugale.

Le territoire des passions, du moins amoureuses, paraît donc très circonscrit dans notre société actuelle.

La frontière avec les mots-satellites n'est pas nettement tracée. Aristote, le premier auteur à avoir théorisé les passions dans sa Rhétorique fait des passions tous les affects, la colère, mais aussi la pitié, mélangeant aux passions ce que nous nommons les sentiments. Dans une lettre du 6 octobre 1645 adressée à [38] Élisabeth ²⁸, Descartes trace la frontière entre les passions et les sentiments d'une manière qui n'évoque en nous rien de familier : les passions seraient les pensées purement internes à l'âme, produites en dehors de toute volonté ; les sentiments viendraient des «... *objets extérieurs, ou bien des dispositions intérieures du corps* ». En 1982, le Petit Robert définit l'émotion comme *un mouvement, une*

²⁸ Cit. par G.Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, 193.

agitation, une réaction affective intense se manifestant par des troubles physiques. Quant à la sensation, c'est un phénomène par lequel une stimulation externe agit sur l'être vivant ; un état psychologique à forte composante affective, distinct des sentiments par son caractère immédiat et par un caractère physiologique plus marqué.

Comme on le voit, on retrouve ailleurs des traits censés spécifier la passion notamment sans liens avec des réactions corporelles. C'est reconnaître qu'elle associe le mental et le physique. On remarquera enfin la quasi-disparition du terme passions dans le vocabulaire de la psychologie contemporaine, qui utilise davantage les notions de tendance, affect ou pulsion.

Mais le plus important pour nous, dans les emplois anciens du terme, consiste dans la fréquence de la référence à la souffrance. Loin d'être incohérent, le couple passion-souffrance est consubstantiel. Leibniz l'avait déjà remarqué en discernant dans tout état affectif un sentiment sous-jacent d'inquiétude, une préparation à la douleur. Freud est allé plus loin, répétant non seulement que la passion est une réaction de défense contre l'angoisse, mais qu'elle tire sa force, son caractère exclusif -un de ses traits déterminants- du refoulement de la passion opposée, refoulement qui peut se rompre, suivant les circonstances. Le refus, la rupture font surgir ce que la passion visait à conjurer, qui demeurait caché jusque dans son cœur : la perte, le sentiment de manque. Le sujet appréhende la survenance d'un processus qui, en fait, s'est déjà passé. Roland Barthes l'avait bien compris :

« elle [l'angoisse d'amour] est la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour, dès le moment où j'ai été ravi. Il faudrait que quelqu'un puisse me dire : « Ne soyez plus angoissé, vous l'avez déjà perdu(e) » ²⁹.

Et il l'appréhende d'autant plus que, justement, son inconscient a gardé la mémoire des douleurs engendrées par la perte. Mais la perte de quoi ?

Pour Freud, de l'état narcissique de la petite enfance dans lequel l'enfant confond son amour pour lui-même et l'amour de la personne qui prend soin de son existence :

²⁹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, 38.

[39]

« Le plein amour d'objet par étayage est particulièrement caractéristique de l'homme. Il présente la surestimation sexuelle frappante qui a bien son origine dans le narcissisme originaire de l'enfant et répondant à un transfert de ce narcissisme sur l'objet sexuel. Cette surestimation sexuelle permet l'apparition de l'état bien particulier de la passion amoureuse qui fait penser à une compulsion névrotique, et qui se ramène ainsi un appauvrissement du moi en libido au profit de l'objet (...). Ce qu'il projette devant lui comme son idéal est le substitut du narcissisme perdu de son enfance » ³⁰.

D'ailleurs Freud est convaincu qu'il ne sert à rien de chercher les raisons pour lesquelles on aime l'autre, puisqu'en réalité cette quête nous éloigne de notre partenaire, dans la mesure où les explications que nous pouvons trouver ne le concernent pas. C'est le sens d'une lettre qu'il écrit le 16 janvier 1884 à son épouse Martha :

« Quand nous nous retrouverons, tu seras peut-être offusquée en découvrant que je diffère du beau tableau créé par ta tendre imagination. Je ne veux pas que tu m'aimes pour des qualités que tu me prêterais, ni d'ailleurs pour aucune autre qualité : il faut que tu m'aimes sans raison, comme aiment sans raison tous ceux qui aiment, simplement parce que je t'aime, et tu n'as pas à en avoir honte ». ³¹

Ce travestissement du passé refoulé en futur redouté explique par ailleurs le paradoxe maintes fois constaté suivant lequel l'amour est proche de la haine : l'amant déçu peut devenir le pire ennemi de l'ancien objet de son désir. En quoi l'état amoureux, dans sa composante passionnelle, se distingue radicalement de l'authentique amour, même si les amants s'assurent passionnément de leur amour...

Nos prédécesseurs ne jouissaient pas des secours de la psychanalyse, mais leur mentalité était façonnée par la religion chrétienne, alors très largement marquée par le péché (il existe plus de musiques sacrées sur la passion du Christ que sur sa Résurrection...), avant que les élites ne rendent un culte à la Raison des philosophes : dans les deux cas, on ne pouvait considérer les passions qu'avec prudence.

³⁰ S. Freud, Pour introduire le narcissisme, dans : *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969,94,98.

³¹ S. Freud, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979,101.

Une lecture un peu plus détaillée de l'article que leur consacre *l'Encyclopédie* de Diderot nous en convaincra.

[40]

Section II : La Raison, antidote de la souffrance

[Retour à la table des matières](#)

À la différence du bouddhisme, l'Encyclopédie ne va pas jusqu'à prôner l'extinction des passions. Car celles-ci sont nécessaires à l'action :

« Si nous étions les maîtres de nous donner un caractère, peut-être que considérant les abîmes où la fougue des passions peut nous entraîner, nous le formerions sans passions. Cependant, elles sont nécessaires à la nature humaine et ce n'est pas sans des vues pleines de sagesse qu'elle en a été rendue susceptible. Ce sont les passions qui mettent tout en mouvement, qui animent le tableau de cet univers (...) Celles qui se rapportent à nous-mêmes nous ont été données pour notre conservation, pour nous avertir et nous exciter à rechercher ce qui nous est nécessaire et utile, et à fuir ce qui nous est nuisible. Celles qui ont les autres pour objet servent au bien et au maintien de la société ».

Comment ne pas souffrir des passions ? En les domestiquant par la raison :

« Toutes s'arrêteroient dans leurs justes bornes, si nous savions faire un bon usage de notre raison pour entretenir ce parfait équilibre ; elles nous deviendraient utiles... ».

Et de prêcher dans les définitions des différentes passions leur exercice modéré :

- on obtiendra le plaisir des sens par *l'exercice modéré de nos facultés corporelles. Tout ce qui satisfait nos besoins sans aller au-delà donne le sentiment de plaisir (...) Le contraire ou l'excès produit un effet tout opposé.*

- même leçon pour *les plaisirs de l'esprit ou de l'imagination :*

« Ceux qui ont recherché le principe général de la beauté ont remarqué que les objets propres à faire naître chez nous un sentiment de plaisir sont ceux qui réunissent la variété avec l'ordre ou l'uniformité (...) Voyez dans la Musique les consonances tirer leur agrément de ce qu'elles sont simples et variées ; variées, elles attirent notre attention ; simples, elle ne nous fatiguent pas trop. Dans l'architecture, les belles proportions sont celles qui gardent un juste milieu entre une uniformité ennuyeuse et une variété outrée qui fait le goût gothique. La sculpture n'a-t-elle pas trouvé dans les proportions du corps humain cette harmonie, cet accord dans les rapports, et cette variété des différentes parties qui constituent la beauté d'une statue ? La peinture est assujettie aux mêmes règles. Pour remonter de l'art à la nature, la beauté d'un visage n'emprunte-t-elle pas ses charmes des couleurs douces, variées, de la régularité des traits, de l'air qui exprime différents [41] sentiments de l'âme ? Les grâces du corps ne consistent-elles pas dans un juste rapport des mouvements aux fins qu'on s'y propose ? ».

A priori, quoi de plus raisonnable, en effet ?

Mais n'est-ce pas justement le propre des mouvements passionnels d'être rétifs à la modération ? Une passion tempérée est-elle toujours de la passion ? Ce qui n'est pas un jugement de valeur. Au contraire, on admettra volontiers qu'à supposer qu'il soit possible, l'amour profond, enraciné dans la durée, déshabillé du déguisement des émois de l'état amoureux constitue un état plus enviable que la passion, adossée à la douleur et à l'angoisse. Mais on est là dans un autre sujet.

D'autre part, sur le plan artistique, il n'est nullement avéré que, comme le croit le rédacteur de l'article, la beauté soit toujours issue de l'harmonie. C'est l'idéal classique, dont étaient convaincus les auteurs de *l'Encyclopédie*. Mais l'art baroque, le romantique et celui du XXe siècle le démentent. L'art est un langage, qui ne sert pas à exprimer que le Beau ; le Beau lui-même peut être engendré par le désespoir, le pathétique... et même la souffrance, ce qui explique sans doute que la passion et l'art fassent en général bon ménage.

Le vocabulaire de la passion est donc problématique. Mais il décrit toujours des mouvements éprouvés par des individus, alors qu'il existe des passions collectives, comme celles mobilisées par des chefs charismatiques. Peut-être même l'état amoureux a-t-il une dimension collective si l'on adhère à la définition qu'en donne son spécialiste, F. Alberoni : l'état naissant d'un mouvement collectif à

deux ³². Il entend par là que dans l'état amoureux comme dans certains mouvements collectifs (religieux, politiques) où l'ensemble des acteurs se reconnaît dans un leader, se produit un mouvement attribuant à l'être aimé ou adulé un ensemble de qualités qui transfigurent notre vie, alors qu'en réalité cette transfiguration tient moins à l'autre personne qu'à la nature des relations que nous établissons avec elle, aboutissant à la création d'un sujet collectif nouveau, le couple des amants en ce qui concerne l'état amoureux, le Volk et son Führer dans le cas du nazisme.

Quoi qu'il en soit, dans l'histoire de la culture et de l'art occidentaux, la notion de passion est liée à la découverte de l'individu.

[42]

³² F. Alberoni, *Le choc amoureux*, Paris, Ramsay, 1981, 9.

[43]

DU DROIT AUX PASSIONS

Première partie : Les passions à l'âge baroque :
des arts au droit.

Chapitre II

Un couple qui s'est trouvé : l'individu et la passion

[Retour à la table des matières](#)

À Saint-Pierre de Rome, l'autel se trouve au centre de la basilique. Ce qui n'est pas courant : dans les églises rondes, cet espace est sacré (le cercle est une image de la perfection) et doit donc demeurer vide. L'autel est en général construit en retrait, adossé au mur. Michel-Ange (1475-1564) et Bramante (1444-1514), les concepteurs du lieu, en ont décidé autrement. C'est au centre de cet espace que par le sacrifice de la messe le Christ s'incarnera, réalisant la jonction entre le monde terrestre et celui de la surnature. Mais ainsi l'humain investit le champ clos du divin.

À l'aube de la Renaissance, l'homme quitte la « vallée de larmes » des textes sacrés : le monde sensible est devenu digne d'estime. Quand Boccace (1313-1375) célèbre la peinture de Giotto (1266-1337), il loue sa manière d'atteindre la vérité. Non plus celle, d'ordre interne, qui exprime la tension de l'humain vers le surnaturel, mais le monde concret. Or l'individu en fait partie : le réalisme en

peinture est un effet de la réémergence de l'individu, car « *représenter les choses et les êtres dans leur singularité, c'est les donner à voir tels qu'ils s'offrent au regard naïf, tels qu'ils existent dans le monde réel* »³³. L'homme n'est plus conçu comme l'élément indistinct d'une humanité en attente de la parousie, mais comme une singularité. L'artiste commence à affirmer son identité et celle de ses proches. Dans le nord de l'Europe, Van Eyck (1390-1441) décide un jour de peindre le visage de sa femme dans toute son originalité, sans la dissimuler sous les traits de la Vierge ou d'Ève. En 1434, il peint le célèbre tableau *Les fiançailles des Arnolfini* : c'est la première image de personnes individuelles situées dans leur cadre quotidien, une chambre. Accroché au mur, un balai, symbole des devoirs terrestres et quotidiens.

Van Eyck est aussi un des premiers peintres à signer ses tableaux, poussant même l'affirmation de soi jusqu'à se représenter dans le reflet des miroirs (notamment celui des *Arnolfini*).

Au même moment, à Florence, Masaccio (1401-1429) se place parmi les apôtres du *Tribut*.

[44]

Dans le domaine de la littérature, c'est Montaigne qui opère le tournant décisif dans ses *Essais* (1580). En centrant son récit sur l'expérience particulière d'un individu, il rompt avec les conventions du discours abstrait sur l'homme. Ce que certains lui reprocheront encore à la fin du XVIIe siècle, comme P. Nicole, le maître à penser de Port-Royal : « *C'est ce qui fait voir qu'un des caractères les plus indignes d'un honnête homme, et celui que Montaigne a affecté, d'un entretenir ses lecteurs, que de ces humeurs, de ces inclinations, de ses fantaisies, de ces*

³³ Cf. T. Todorov, *Éloge de l'individu-Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001, 93.

maladies, de ses vertus et de ses vices (...) Il parle de ses vices, pour les faire connaître, et non pour les faire détester... » ³⁴.

Cet individu, reconnu de plus en plus fréquemment les juristes, possède des droits qui lui sont propres : le mécanisme qui, plus tard, conduira à l'affirmation des droits de l'homme s'est enclenché.

Mais à vrai dire, la pensée occidentale avait déjà inventé l'individu une première fois : en Grèce.

Section I : L'individu de la Grèce antique

[Retour à la table des matières](#)

L'individu apparaît d'abord dans la Grèce antique, où l'artiste s'affranchit du style imitatif pratiqué par les anciens Empires, l'Égypte et la Mésopotamie, qui existaient toujours, mais sur la pente du déclin. En ce sens, la Grèce a inventé l'artiste et l'oeuvre d'art ³⁵. Comme bien plus tard à la fin du Moyen-Âge, les artistes se mettent à signer leurs oeuvres, en un geste qui nous paraît aujourd'hui obligatoire. Simultanément, les sculpteurs perfectionnent leur art, dans un souci de réalisme (ils s'aperçoivent par exemple qu'une statue paraît plus vivante lorsque ses pieds ne sont pas collés au sol). Cependant, la statuaire grecque n'est pas purement descriptive. Elle réalise un compromis entre l'idéalisation des corps et leur réalité.

La fracture grecque est produite par plusieurs ébranlements. Tout d'abord, la substitution de l'individualité civique aux anciennes solidarités claniques : ce n'est pas un hasard si ce tournant se produit entre 520 et 420 av. J.-C., à l'apogée du régime démocratique athénien. Du coup, la philosophie de l'art va évoluer. Platon (428-347) pensait que les oeuvres d'art ne constituaient que des reflets imparfaits du monde des idées, de même que pendant très longtemps, beaucoup de philosophes enseignèrent que la véritable musique n'était pas celle que percevaient le

³⁴ A. Arnaud et P.Nicole, *La logique ou l'art de penser* (1662),éd. P.Claire et F.Girbal, Paris, PUF, 1965, p.267.

³⁵ Cf. J.-C. Ruano-Borbalan, La figure de l'artiste occidental, *Sciences Humaines*, n° 37 (hors-série) sur l'Art, juin-juillet-août 2002, 12-14.

corps, mais une musique [45] intérieure, intellectuelle, mettant en contact le sujet avec l'harmonie cosmique des sphères. Plus attaché au concret, Aristote (384-322) pense que la beauté est nourrie par les talents individuels de l'artiste ainsi que par la destination de l'objet. Ce qui ouvre évidemment la porte à l'individualisme.

Toutefois, ne commettons pas de confusion : l'individu des Grecs ne correspond que partiellement à notre concept moderne. S'il émerge bien des pesanteurs traditionnelles, il n'est pas universel. La Cité lui est supérieure, en elle le droit trouve sa source. L'être qui ne peut invoquer un rattachement civique est infra-humain. Mais à la différence des solidarités archaïques, le lien civique est consenti, choisi. La Cité n'est pas fondée prioritairement par la volonté divine, ni par la Nature, mais par des conventions issues du choix des citoyens ³⁶.

Plus tard, au IIIe siècle de notre ère, l'individu s'estompe : le sensible commence à moins compter que l'intériorité. Le christianisme des premiers siècles, tendu vers l'autre monde, fera le reste. Mais tout change à la fin du Moyen-Âge (n'oublions pas qu'il dure en Occident dix siècles, soit le laps de temps qui nous sépare de l'an 1000...), le symbolisme chrétien également.

Section II : L'individu dans l'art européen

[Retour à la table des matières](#)

Au XIIIe siècle, l'ange sourit au portail de la cathédrale de Reims ; la Vierge et beaucoup de personnages sont représentés avec des expressions et dans des attitudes qui n'ont plus rien de hiératique. L'esprit nouveau s'affirme davantage encore à Florence, sous les règnes de Cosme de Médicis l'Ancien (1435-1464) et Laurent le Magnifique (1469-1492) : c'est le Quattrocento. Lippi (1406-1469) et

³⁶ Cf. J. Billier-A. Maryioli, *Histoire de la philosophie du droit*, Paris, Armand Colin, 2001, 17-21.

Botticelli, son élève, peignent souvent des Madones ou des divinités antiques sous les traits de pures jeunes filles ³⁷.

Au XVe siècle, dans les Flandres et en France, la Vierge voit toujours plus souligner son côté humain. Mais ici, c'est la mère déchirée par la crucifixion de son fils qui passe au premier plan, devant la Reine du ciel. L'épreuve de la douleur-nous l'avons vu, composante indéfectible de la passion-l'humanise.

Comment ne pas citer ici la fameuse Pietà de Michel-Ange, exécutée en 1499 pour Saint-Pierre de Rome : la Vierge y est si jeune qu'elle paraît la fille du Christ... Nous sommes aujourd'hui [46] moins sensibles à la figure de la Vierge (encore que la dévotion mariale de Jean Paul II soit bien connue), parce que nous nous faisons de Dieu une idée moins omnipotente que nos ancêtres. D'ailleurs, après Auschwitz, comme le suggère H. Jonas, un Dieu bon n'est peut-être plus imaginable qu'en supposant que par un abandon mystérieux, il a lui-même renoncé à sa toute-puissance ³⁸.

Si la Vierge s'humanise, la femme est idéalisée. Dante (1265-1321) tombe amoureux d'un ange, Béatrice Portinari, une jeune fille qu'il rencontre à Florence. Elle devient son guide au Paradis, dans la *Divine Comédie*. Pétrarque (1304-1374) brûle de la même flamme pour Laure de Noves, qu'il rencontre en 1327 à Sainte-Claire d'Avignon. Il célèbre son âme, mais aussi son corps et présente tous les symptômes de l'amour-passion. Ces deux auteurs exerceront une influence bien après leur mort, et au-delà de l'Italie : signe certes de leurs talents, mais aussi d'une évolution : l'idéalisation de la femme traduit la glorification de l'humain. Et aussi de la passion. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'expression des affetti devient une exigence primordiale dans les cercles où se compose et s'écoute la musique nouvelle. Maddalena Casulana de Mezzari (1544-1583) -une femme-met en musique des poèmes ou la douleur rime avec l'amour :

Mon coeur ne peut mourir
Je voudrais le tuer, puisque tel est votre désir
Mais l'arracher de votre sein où si longtemps il fut couché
Rien ne peut.

³⁷ Il arrive aussi à Lippi de peindre sa maîtresse, Lucrezia Butti, comme dans la *Madone avec les anges*.

³⁸ C'est l'hypothèse du théologien juif Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Payot, 1994.

Elle a conscience de sa valeur et au-delà, des potentialités des femmes. En 1568, elle écrit dans la préface à son Recueil de Madrigaux :

[Je veux] *montrer au monde dans la mesure où cela m'est possible en ma qualité de musicienne, les erreurs que commettent les hommes dans leur vanité. Ils croient tellement être doués de raison qu'il leur semble que les femmes n'en sont pas pourvues de la même manière.*

De plus, lors de la Renaissance, la redécouverte de la perspective (plus rapide chez les Italiens que chez les Flamands) est aussi un effet de l'individualisme : le peintre représente le monde à partir de la place qu'il occupe.

Mais ne nous y trompons pas, cette valorisation du monde sensible, cette attention portée à l'individu ne signifie pas qu'on se détourne de Dieu. Quand Dürer (1471-1528) fait son *Autoportrait*, il s'y donne l'air du Christ. Mais le procédé n'est en rien [47] blasphématoire : s'il dirige l'attention sur l'homme, il entend surtout montrer que celui-ci doit faire effort pour ressembler à Jésus. Dieu finira quand même par quitter la scène, mais plus tard.

Dernière conséquence de la redécouverte du réel : l'imitation de la nature. Elle va régir le monde des arts jusqu'au XVIII^e siècle, et le concept fera les délices des théoriciens du baroque. Puisque l'oeuvre d'art n'a plus pour but, comme au Moyen- Âge, de suggérer, symboliser une réalité cachée à nos sens, elle doit reproduire le monde sensible. Dans le domaine de la musique, cet impératif sera largement traduit par celui d'expression des sentiments humains : l'amour, la colère. Sous cette poussée, le madrigal se transforme progressivement. Il évolue de la polyphonie vers la monodie, qui permet davantage l'intelligibilité du texte. La musique doit être la servante du texte, car texte il y a. N'oublions pas en effet qu'à cette époque, l'autonomie de la musique purement instrumentale n'existe pas : jusqu'à la deuxième moitié du XVII^e, la voix prédomine dans les formes d'expression musicale, au point que les parties purement instrumentales sont écrites comme pour elle. L'opéra naît en Italie au début du XVII^e et ses créateurs croient suivre le modèle de la déclamation du théâtre antique : le sens prédomine donc, la musique doit le servir.

Vérité du monde, vérité de l'individu, vérité des sentiments : tel est le nouveau Dieu trinitaire que se donnent pour mission d'incarner les artistes. En naîtra la peinture des passions. Mais celles-ci vont susciter bien des controverses.

[48]

[49]

DU DROIT AUX PASSIONS

Première partie : Les passions à l'âge baroque :
des arts au droit.

Chapitre III

Insaisissables passions : controverses philosophiques

[Retour à la table des matières](#)

Peut-on faire de l'histoire des passions une lecture évolutionniste ? ³⁹ Une telle approche est tentante. Incontestablement, les mœurs semblent glisser du devoir au plaisir, des conventions à l'authenticité. Les passions paraissent s'en trouver progressivement valorisées, pour parvenir à notre époque où leur composante douloureuse n'apparaît plus guère, même si les sciences sociales depuis quelques décennies délaissent le thème des passions, « *comme si l'effort de rationalisation dans l'interprétation de notre vision du monde social avait eu pour corollaire l'éviction ou la relativisation de sa dimension affective et passionnelle* » ⁴⁰.

³⁹ Pour un panorama général sur les passions, cf. le dossier qui leur est consacré dans : *Sciences Humaines*, n° 141, août-septembre 2003, 25-52.

⁴⁰ C.Gautier-O.Le Cour Grandmaison (dir.), *Passions et sciences humaines*, Paris, PUF, 2002, 8. Les auteurs font à juste titre observer que les passions comptaient beaucoup dans les analyses de Machiavel, Marx, Tocqueville, Weber... auxquels il faudrait sans doute ajouter Montesquieu. Christophe Dejours (*Passion et psychodynamique de l'action*, *ibid.*, 36) note à bon droit que contrairement aux clivages communément admis passion/raison, la passion n'est pas irrationnelle, si ce n'est de manière purement superficielle : « A fortiori les passions, les sentiments, les affects, n'ont-ils rien d'irrationnel. Ils sont irrationnels seulement pour celui qui réclame un enchaînement causal direct entre les circonstances actuelles et les affects qui les accompagnent. Ils ne sont nullement irrationnels pour le clinicien

Mais une optique évolutionniste serait ici très schématique. D'une part elle tient pas compte des spécificités culturelles : nous avons vu que l'esprit français montrera toujours plus de retenue que le goût italien. D'autre part et surtout, comme toute approche évolutionniste, elle a tendance à privilégier la succession par rapport au synchronisme. Si la dénonciation des passions est incontestablement l'attitude la plus ancienne, cela ne signifie pas pour autant que leur condamnation est rapidement devenue obsolète. Au XVIIe même, on voit voisiner cette tendance (cf. les attaques de Port-Royal contre le théâtre) avec des approches plus [50] mesurées, y compris chez Descartes, pour lequel les passions ne sont ni bonnes, ni mauvaises.

De plus, les contempteurs des passions se retrouvent bien loin de l'Occident. Nous l'avons déjà signalé, pour les bouddhistes, les passions constituent une impasse et condamnent ceux qui s'y livrent à une succession éprouvante d'incarnations (le *samsâra*). Car la réincarnation, contrairement à la manière dont nous avons tendance à l'interpréter, n'est pas une attente, une sorte de résurrection. Au contraire, elle manifeste la persistance du sujet dans le continuel espoir du bonheur, toujours déçu puisque dans le monde règne la souffrance. La stabilité, au-delà du bonheur ou de la douleur, ne viendra que dans le nirvâna, état difficile à définir, mais duquel toute passion est bannie.

Mais revenons à l'âge baroque, principalement en France. Dans une longue tradition venue de l'Antiquité (le Sage cherche à atteindre l'ataraxie, le calme), mais coulée dans le moule chrétien, la passion est le plus souvent dénoncée en raison des maux qu'elle apporte. Mais simultanément, des voix s'élèvent pour dire qu'il ne convient pas d'éliminer les passions, mais plutôt de les maîtriser.

Ce faisant, on passe progressivement de leur condamnation à leur valorisation.

qui cherche dans la formation de l'affect, une composition plus complexe : aux éléments contextuels se conjuguent tous ceux qui, venant de l'histoire passée du sujet, donnent à l'actuel rien de moins que son sens et, par voie de conséquence sa teneur affective » ; cf. également supra, page 9, la citation de Charles Péguy

Section I : La passion dénoncée

[Retour à la table des matières](#)

La passion est un mal, elle est même une facette *du Mal*, à travers la notion de péché. Elle manifeste l'excès, d'où sa brièveté. Irrationnelle, elle est promesse de douleur. Le danger de déraison est particulièrement manifeste en musique.

a) La passion est péché

En 1684, le père Ameline écrit que les passions sont les principales maladies de l'âme et qu'elles sont apparues avec la Chute, l'expulsion de l'homme du Paradis. C'est le péché, qu'Adam a causé à l'âme. Autrement dit, la passion est constitutive de la nature humaine, du moins de sa nature d'après la faute initiale. D'ailleurs, poursuit l'ecclésiastique, la passion est d'abord inscrite dans le corps, opposé à l'âme. Dans le corps, et donc aussi sur les visages : il y a une physionomie des passions, d'où la fréquence des séries des bustes des douze Césars, décrits par Suétone. Esclave des passions, l'homme ne peut espérer s'en affranchir totalement : sa dépendance ne prendra fin qu'avec sa mort, qui le fera accéder à une paix entière.

Ce courant chrétien se coule volontiers dans le néo-stoïcisme, en vogue au milieu du siècle (Gomberville, 1646 ; Le Grand, 1663). Ce courant philosophique prône un homme sans [51] passions, entièrement dédié à la Raison. Il n'exprime pas toute la spiritualité chrétienne de ce temps, loin de là. En effet, et nous entrons ici dans l'esthétique baroque, la description de la douleur (Vierge au coeur transpercé de sept épées, telles *Notre Dame des sept douleurs*, par Nicolas Blanchet (1614-1689) ou *la Vierge* de Nicolas Mignard ; la peinture du ravissement (les extases), celle du repentir (de Pierre ou de Marie-Madeleine) constituent un courant non moins important de cette époque.

Qui regarde aujourd'hui ces tableaux peut les trouver excessifs. C'est que l'excès est bien la marque de la passion.

Quittons un instant le Grand Siècle pour nous en persuader en considérant l'état amoureux tel qu'il est vécu de nos jours (ne croyons pas pour autant qu'il serait forcément étranger à nos ancêtres. Sans quoi, on comprendrait mal le succès de Dante et de Pétrarque). Stendhal, qui n'est pas notre contemporain, a élaboré la célèbre analyse de la *crystallisation* (par comparaison avec le phénomène physique qui se produit lorsqu'on plonge un bâtonnet dans une solution saline, dont le contact le couvre de cristaux étincelants) : nous parons la personne aimée de toutes les qualités, jusque dans ses défauts. Pour F. Alberoni ⁴¹, un auteur de notre temps, la naissance de l'état amoureux suppose deux conditions préalables. Tout d'abord, une insatisfaction par rapport à notre état présent, phénomène qui se manifeste tout particulièrement au moment de l'adolescence, mais pas seulement : il peut aussi être engendré par la mésentente conjugale, ou la crise du milieu de vie ⁴² (le démon de midi, suivant l'expression familière). D'autre part, la volonté - et la capacité de le décider- d'un changement profond. La personne alors rencontrée, puis objet de l'état amoureux, devient la porte d'accès à une vie nouvelle, ou espérée telle. Les hommes et les femmes parviennent-ils à cet état différemment ? La question est controversée. Jusqu'à des temps récents, la réponse serait affirmative : l'homme sépare plus nettement la sexualité de l'amour que la femme. Cela pour des raisons mélangeant les données naturelles et culturelles. Il ne connaîtrait donc que plus rarement la fusion entre la sexualité et l'amour, justement dans l'état amoureux, alors que chez la femme les liens entre les deux attitudes, plus ou moins affirmés, seraient plus fréquents. Mais depuis une trentaine d'années, la mise en scène du plaisir féminin, la libéralisation des mœurs, les conquêtes du premier féminisme, qui passait par une revendication d'uniformité entre les sexes ont sans doute affaibli la distinction.

Quoi qu'il en soit, ce qui compte pour nous dans cette description de l'état amoureux est la confirmation de la mise en oeuvre de l'excès par la passion.

⁴¹ Cf. F. Alberoni, *Le choc amoureux*, Paris, Ramsay, 1981, 79-80 ; *Le vol nuptial*, Paris, Plon, 1994, 11-20, 87, 137-139, 208-212

⁴² Sur cette étape, cf. : F. Millet-Bartoli, *La crise du milieu de la vie - Une deuxième chance*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Comme le souligne Roger Vigouroux ⁴³, il existe un parallèle entre l'attitude de l'amoureux et celle de l'artiste : tous deux, mûs par un élan passionnel qui, certes, n'a pas le même objet, ont tendance à se focaliser sur un thème unique, au prix de la restriction de leurs potentialités dans d'autres domaines (Mozart, bien que bon lecteur, ne pensait qu'à la musique).

[52]

Autre marque de l'excès, surtout sensible dans l'état amoureux (l'artiste peut être plus persévérant que l'amant) : l'illusion de la durée. L'intensité des émotions ressenties est souvent telle qu'il est impossible de *croire* qu'elle se dissipera. Pourtant, il est bien rare qu'on puisse totalement changer de vie, quelle que soit la personne rencontrée, et qu'un bonheur sans failles ni effort succède au malheur ou à l'ennui : l'intensité émotionnelle de l'état amoureux ne dure pas, même s'il peut fort bien déboucher sur l'amour authentique, plus assuré de se perpétuer.

Nous abordons par là un autre reproche fait à la passion : sa brièveté.

b) La passion est passagère

Le banquier Édouard André (1833-1894) était à la tête d'une immense fortune et, bonapartiste convaincu, bien vu du pouvoir. Amateur d'art, il était amoureux du XVIIIe siècle en un temps où l'art de cette époque était méprisé. En 1881, il épouse une jeune femme peintre, Nélie Jacquemart, qui appartenait à une famille peu argentée et monarchiste. Malheureusement, Édouard était atteint de syphilis : le couple n'eut pas d'enfants, et les époux firent chambre à part. Durant leur vie commune, ils constituèrent des collections prestigieuses consacrées principalement au XVIIIe siècle et au Quattrocento, aujourd'hui abritées dans l'hôtel particulier de la Plaine Monceau qui leur servait de demeure, devenu le musée Jacquemart-André. Malgré la maladie, ce fut donc un couple uni, qui dura une quinzaine d'années et ne fut séparé que par la mort. Ils étaient habités d'une passion commune : l'art, ce qui explique sans doute la permanence de leur entente. Attardons-nous dans leur bibliothèque : nous y remarquons un tableau de Van Dyck (1599-1641), où un vieillard maintient fermement un enfant. Il le mutile

⁴³ Cf. R. Vigouroux, *La fabrique du beau*, Paris, Odile Jacob, 1997, 184-185.

avec un instrument tranchant, dans un décor où l'on devine des ruines aux couleurs sombres. La scène s'intitule : *Le Temps coupe les ailes de l'Amour*.

[53]



[Illustration n° 8 : Van Dyck, *Le Temps coupe les ailes de l'Amour*, Livre-guide du Musée Jacquemart-André, Paris, Institut de France, p. 27]

[54]

[55]



[Illustration numéro 9 : Simon Vouet, *Le Temps vaincu par l'Amour, l'Espérance et la Renommée*, Musée du Berry, Bourges].

[56]

[57]

Le peintre a donc voulu signifier que l'amour ne dure pas ⁴⁴. L'expression du vieillard souligne le caractère inexorable du phénomène. Si la scène est cruelle (l'enfant souffre), les traits prêtés au temps n'expriment aucun sadisme, mais la seule résolution. On peut s'interroger sur la réalité du processus. En fait, l'amour ne s'efface pas dans la violence, mais il s'éteint plutôt progressivement, par une lente asphyxie, due à l'habitude, à l'usure du quotidien. La souffrance de l'enfant illustre peut-être moins le mode d'opération du processus que la cruauté de son résultat. D'autre part, plutôt que de l'amour (il peut tenir en respect le vieillard), mieux vaudrait parler de l'état amoureux, dans sa composante passionnelle. Peint aux couleurs du malheur, le phénomène n'en est pas moins banal. Marivaux, bien après d'autres, le souligne :

« Je me suis toujours défié en amour des passions qui commencent par être extrêmes ; c'est mauvais signe pour leur durée » ⁴⁵.

Un peu plus tard Mme de Staël le confirme :

« ... l'amour est de toutes les passions la plus fatale au bonheur de l'homme (...) On abandonne son âme à des sentiments qui décolorent le reste de l'existence ; on éprouve, pendant quelques instants, un bonheur sans rapport avec l'état habituel de la vie, et l'on veut survivre à sa perte... » ⁴⁶.

Au-delà des expériences individuelles, les enquêtes sociologiques actuelles l'attestent. La passion dure en moyenne trois ans ⁴⁷. Au bout de dix ans, elle a

⁴⁴ D'autres artistes auront une vision plus optimiste, et même inverse. Ainsi de Simon Vouet(1590-1649) qui peint à la même époque *Le temps vaincu par l'Amour, l'Espérance et la Renommée*. Cette fois-ci, le vieillard effondré est entouré par trois jeunes filles et un chérubin qui le tiennent par les ailes...

⁴⁵ Marivaux, *Le cabinet du philosophe*.

⁴⁶ G. de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris, Payot, 2000,p. 117.

⁴⁷ C'est ce délai de trois ans que cite aussi le Persan Uzbek mis en scène par Montesquieu lorsqu'il critique l'indissolubilité du mariage : « *De là viennent les dégoûts, les discordes, les mépris et c'est autant de perdu pour la postérité. À peine a-t-on trois ans de mariage qu'on en néglige l'essentiel. On passe ensemble trente ans de froideur* ». Le célèbre juriste fut malheureux en ménage. Il appartient à l'important courant des auteurs favorables au divorce au XVIIIe siècle : cf.A. du Crest, *Le mariage, « pépinière » de l'Etat : politique ma-*

diminué plus fortement chez les femmes qui, cependant, en souffrent davantage ⁴⁸. Un trait constant de l'histoire du divorce le souligne : les femmes sont [58] majoritaires à le demander (75% à l'heure actuelle ⁴⁹). Tous les hommes seraient-ils donc des butors ? Sans doute leur attribuerait-on un excès d'indignité. Disons simplement qu'ils semblent mieux s'accommoder que les femmes des compromis, des renoncements à l'idéal amoureux. Suivant les goûts et les convictions, on qualifiera cette attitude de façon négative (les hommes sont des lâches) ou réaliste (ils ont opéré le passage du principe de désir à celui de réalité).

Mais pourquoi ? Auparavant, on pouvait incriminer les occupations exclusivement domestiques des femmes : vivant davantage dans le cercle intime, elles attendaient plus de leurs relations de couple. Cependant, l'explication ne convainc guère. D'une part, la pression culturelle imposait aux femmes des modèles de comportement, des habitudes mentales, et il n'est pas du tout certain que l'intimité des relations conjugales en ait fait partie (pour ne considérer que cet indice physique, dans la bourgeoisie, le fait de coucher dans le même lit ne date guère que du début du XXe siècle). D'ailleurs le divorce, définitivement autorisé en 1884, ne fut que progressivement pratiqué (14 261 divorces en 1910, 37 1732 en 1966, 119 200 en 1995), car il était mal vu, surtout dans les milieux sociaux élevés. Comme on a peu de raisons de penser que la vie conjugale était spontanément plus facile, on doit bien convenir qu'on se résignait. Au prix de l'adultère et de l'hypocrisie, objecte-t-on souvent, non sans suffisance. On n'observe pourtant pas que de nos jours, où l'on prise beaucoup l'authenticité des sentiments, celui-ci se soit évanoui... Il est vrai qu'il a nommément disparu des causes identifiées de divorce, pour se fondre dans la catégorie plus générale des faits qui rendent intolérable le maintien du lien conjugal, laissés à l'appréciation du juge. Il peut même être dématérialisé, n'impliquant plus nécessairement des relations sexuelles. Cependant, qu'on y voie la cause (parfois) ou l'effet (le plus souvent) de la détérioration du couple, il n'est besoin que de regarder autour de soi pour constater son entêtante fréquence. Il est vrai qu'en 1972, la Cour de cassation a pu décider que le fait de ne pas (ou plus) aimer sa femme n'était pas une faute

trimoniaire et discours populationniste au XVIIIe siècle, *Revue de la recherche juridique*, XXVII-94, 2002-3, 1504-1512.

⁴⁸ F. Alberoni, *op. cit.* (*Je t'aime*), 305-306.

⁴⁹ Cf. N. Rouland et alii, *Inventons la famille*, Paris, Bayard, 2001, 207. En 1792, quand le divorce fut pour la première fois autorisé en France, elles étaient déjà 50%.

susceptible de causer le divorce. N'y voyons pas le déni de la passion ou le renoncement du juge à l'amour conjugal, mais plutôt son aveu de son incapacité à établir en justice la preuve de l'amour.

Quoi qu'il en soit, il reste que l'explication de l'insatisfaction féminine par l'isolement des femmes à l'intérieur du cercle domestique ne peut plus tenir : aujourd'hui, seuls 27% des couples vivent d'un seul revenu. L'explication doit être cherchée ailleurs. Certainement en partie dans la pression culturelle. Celle-ci s'exerce [59] en faveur de *l'executive woman*, la femme au foyer étant souvent accusée de vie végétative⁵⁰. Trop longtemps dominées, les femmes ont actuellement tendance à avoir un niveau d'aspirations élevé, à poser la barre haut : elles exigent non seulement de s'accomplir professionnellement, mais aussi dans le couple, dont elles acceptent de moins en moins la sclérose. De nos jours, pour qu'un couple dure, il lui faudrait se remarier sans cesse, afin que les époux retombent amoureux l'un de l'autre. Comme l'écrit F. Alberoni :

« Un amour naissant peut-il se transformer en un amour qui, pendant des années, conserve la fraîcheur de l'amour naissant ? Oui. Cela peut arriver quand les deux partenaires réussissent à mener ensemble vie active une nouvelle, aventureuse et intéressante, dans laquelle ils découvrent ensemble des intérêts nouveaux, ou bien, lorsqu'ils affrontent ensemble des problèmes extérieurs (...).

S'ils sont obligés de se confiner dans les sentiers battus, de revivre sans cesse le déjà vécu, l'« ainsi fut-il » finit par écraser le possible. Rien ne détruit plus complètement l'amour naissant que la répétition de l'identique, l'obligation de revivre des expériences déjà effectuées, de retrouver les mêmes obstacles, déjà connus, déjà imaginés, déjà vécus. Au lieu de réinterpréter d'histoire, de réinventer le passé, c'est le passé qui réapparaît et qui refait le présent et le futur. Mais il est vrai aussi que ce qui est nouveau pour l'un peut être déjà vécu pour l'autre, le retour à l'identique. Alors, les projets deviennent incompatibles et l'amour s'achève »⁵¹.

Le trajet qui mène à la permanence de l'amour est donc beaucoup plus ardu que ne le laissent présager les facilités de l'état amoureux, le mirage fusionnel de l'amour-passion...

⁵⁰ Parfois au sens propre du terme : ne dit-on pas alors qu'elle vit *comme un légume* ?

⁵¹ F. Alberoni, op. cit. (Le choc amoureux), 145-146.

D'autre part, une explication réside sans doute aussi dans les données psychologiques, qu'on les attribue majoritairement à la nature (les hormones, voire un plus grand nombre de neurones dans le cerveau des femmes⁵²) ou à la culture (on attend davantage d'un homme qu'il maîtrise ses sentiments, éventuellement ses pleurs). En effet, il est indéniable que les femmes s'expriment plus facilement que les hommes et montrent notamment une plus grande facilité langagière. Elles souffrent donc davantage de l'étiement de la communication avec leur conjoint et sont donc plus nombreuses à prendre l'initiative de la rupture.

Enfin, intervient aussi une donnée purement démographique, insuffisamment soulignée, alors qu'elle est radicale : l'allongement spectaculaire de la durée de la vie, qui, en moyenne, double la durée de vie potentielle d'un couple. Les hommes et les femmes sont sans [60] doute faits pour vivre ensemble, mais le sont-ils pour vivre si longtemps ensemble ? Cet allongement biologique fragilise d'autant plus le couple face à l'usure du temps⁵³, en même temps qu'il le rend plus vulnérable à l'éventualité des changements. En effet, si l'on veut bien se souvenir que l'insatisfaction de l'état présent, l'aspiration à une vie nouvelle constituent les facteurs de déclenchement de l'état amoureux, de la passion⁵⁴, on admettra que le prolongement de la vie (surtout si le sujet recherche dans son existence une certaine intensité, ce à quoi le porte notre époque) porte à multiplier les expériences amoureuses, à allonger la succession des vies conjugales. Pour un plus grand profit affectif ? C'est le but visé. Mais souvent se présente au rendez-vous une invitée oubliée : la douleur.

c) La passion est douleur : de la Passion aux passions

Comme nous l'avons constaté, l'étymologie de la passion porte largement trace de cette association. Le mouvement des arts à l'époque qui nous intéresse également. Nous savons que le dolorisme devient un courant important de la sensibilité

⁵² Cf. A. Braconnier, *Le sexe des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1996, 167.

⁵³ Même si cela contredit notre tendance à idéaliser le passé, observons qu'auparavant la mort séparait les couples au bout de relativement peu de temps : une quinzaine d'années en moyenne. Curieusement, c'est au bout de la même durée moyenne qu'aujourd'hui les Français qui choisissent de mettre fin à leur mariage divorcent...

⁵⁴ Cf. *supra*, p....

religieuse, et qu'il arrive que les passions soient attribuées à la nature devenue pécheresse de l'homme. Dès lors, la Passion du Christ sert de mise en scène à la représentation des passions de l'homme, intrinsèquement mauvaises. De la souffrance de son Sauveur, le spectateur doit identifier comme responsables ses appétits non censurés de jouissance, et à son tour être atteint par la souffrance⁵⁵ : celle du Christ, celle du remords de ses fautes. Son angle de vision est d'ailleurs frontal, favorisant ainsi la possibilité d'un dialogue, d'une réflexion. Il est en face du Crucifié (les Crucifixions de Picasso garderont cette disposition), ou de son visage, comme dans le tableau de Simon Vouet (1590-1649), *Sainte Véronique montrant la Sainte Face*.

L'image doit façonner l'amendement du pécheur. Comme l'écrit Camus, évêque de Belley, en 1640 :

« Ce fut sur une toile blanche que le Sauveur imprima son visage sanglant, qui se montre à Rome. L'image de Dieu ne se trouve en [61] nous par la grâce, que quand nous sommes blanchis et purifiés par la pénitence ».

On objectera qu'il s'agit là d'une vision devenue largement obsolète. Sans doute. Il reste qu'historiquement et symboliquement (le plan des églises est cruciforme) le christianisme est marqué par l'image de la croix, beaucoup plus fréquente que celle du Ressuscité sortant du tombeau⁵⁶. D'autre part, même si la douleur est ici envisagée comme un phénomène de nature religieuse, cette association avec les passions n'en exprime pas moins un lien certain, même si on ne choisit plus d'y lire une pédagogie religieuse : pour que la leçon soit efficace, il fallait bien que le spectateur sente plus ou moins confusément que la douleur était souvent au rendez-vous dans l'accomplissement des passions.

⁵⁵ Cf. *Figures de la Passion*, Paris, Musée de la musique-Réunion des musées nationaux, 2001, 74.

⁵⁶ Pourtant, la Résurrection est essentielle dans le dogme chrétien. St Paul n'affirmait-il pas : « Si le Christ n'est pas ressuscité, notre foi est vaine » ? Les orthodoxes insistent d'ailleurs davantage que les catholiques sur la Résurrection, allant même jusqu'à en faire une formule de salutation à l'époque de Pâques.

Comme nous l'avons vu ⁵⁷, des philosophes, mais surtout Freud confirment ce phénomène au-delà de son interprétation religieuse. La douleur n'est pas seulement une éventuelle conséquence de la passion (le chagrin de l'amant abandonné), mais se situe en son coeur même, quand elle brûle de son feu le plus dévorant. Derrière le prix attaché à l'être aimé se situe toujours la crainte de le perdre (d'où la fréquence de la jalousie), de ne pas être « à la hauteur ». Autrement dit, l'angoisse, l'hypothèque du manque. La passion est donc un mécanisme de défense contre l'angoisse, en même temps qu'elle y ramène sans cesse, d'où sa composante douloureuse, plus ou moins affirmée suivant les moments, mais toujours latente. Ce couple est-il condamné à demeurer

infernale ? Non, à condition qu'il évolue : dans les meilleurs des cas, l'approfondissement des sentiments, le constat de leur durée permettent de résorber l'angoisse, qui s'atténue, ou se déplace ailleurs. L'état amoureux se transforme en autre chose, qui peut être l'amour : on s'élève alors au-dessus du relief tourmenté de la passion.

Si nous en croyons les sources jusqu'ici consultées, les passions sont donc non seulement condamnables, mais dangereuses pour la paix de l'âme et du coeur.

En témoignent les réticences tout spécialement éprouvées à l'égard de la musique, depuis Saint Augustin jusqu'à Freud.

[62]

d) Passion et déraison musicales

Saint Augustin (354-430), grand connaisseur de l'âme humaine, était très lu au XVIIe. Il évoque ainsi l'émotion qu'il ressent en écoutant les chants sacrés :

« Le chant de votre Église, ô mon Dieu ! ajoutait une nouvelle douceur à vos hymnes et à vos cantiques ; et je ne saurais exprimer combien j'en étais attendri, ni combien il me faisait répandre de larmes (...) L'union harmonieuse de tant de voix me rendait plus attentif et plus sensible à vos vérités qui entraient ainsi dans mon coeur avec un nouveau plaisir, et qui le remuaient par le sentiment d'une piété si vive et si tendre, que je ne

⁵⁷ Cf. *supra*, p...

pouvais retenir mes larmes et que je trouvais une consolation indicible à les laisser couler⁵⁸ ».

Jusqu'ici, tout va bien : l'émotion est au service de la piété. Mais plus loin, Augustin sent bien le danger du pur plaisir esthétique, qui peut ne concerner en rien le sentiment religieux. Dans ce cas, ce plaisir devient péché :

« Mais la délectation de ma chair, à laquelle il ne faut pas permettre de briser le nerf de l'esprit, me trompe souvent : le sens ⁵⁹ alors n'accompagne pas la raison en se résignant à rester derrière elle, mais, simplement parce qu'il a mérité d'être admis à cause d'elle, il va jusqu'à prétendre la précéder et la conduire. Voilà comment je pêche en cette matière, sans me rendre compte ; c'est après coup que je me rends compte (...) Je balance entre le péril qu'il y a de rechercher le plaisir, et l'expérience que j'ai faite de l'avantage que l'on reçoit de ces choses, et me sens plus porté, sans néanmoins prononcer sur cela un arrêt irrévocable, à approuver que la coutume de chanter se conserve dans l'Eglise, afin que par le plaisir qui touche l'oreille, l'esprit encore faible s'élève dans le sentiment de la piété. Toutefois, lorsqu'il arrive que le chant me touche davantage que ce que l'on chante, je confesse avoir commis un péché qui mérite châtement ; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter » ⁶⁰.

Texte célèbre, écrit au début du Ve siècle après J.-C., qui sert de justification à la méfiance de l'Eglise envers la musique et son pouvoir évocateur ⁶¹. De plus, au-delà de la seule théologie, il [63] pose le problème de la spécificité du langage musical et de son abstraction par rapport à celui des autres arts.

Bossuet (1627-1704) le connaissait certainement. Aussi n'est-on pas surpris de l'argumentation de ses attaques contre la musique de Lully :

« [Les airs de Lully], tant répétés dans le monde, ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes [trompeuses], en les rendant les plus

⁵⁸ Saint-Augustin, *Confessions*, Livre IX, chapitre VI

⁵⁹ Par *sens*, il faut ici entendre *sensualité*.

⁶⁰ *Ibid.*, Livre X, chapitre 33, édition 1993, page 382.

⁶¹ À Saint-Cyr, bien que nous possédions par ailleurs des témoignages sur l'émotion qu'elle pouvait ressentir à l'audition de certains cantiques, Mme de Maintenon était réticente à l'abondance de chants proposés pour les cérémonies religieuses par Guillaume Gabriel Nivers. Plus encore, elle recommandait une interprétation économe en ornements, qui sont un des traits distinctifs de la musique baroque, surtout française.

agréables et les plus vives qu'on peut par le charme d'une musique qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le coeur. Il ne sert à rien de répondre qu'on n'est occupé que du chant et du spectacle, sans songer au sens des paroles ni aux sentiments qu'elles expriment ; car c'est là précisément le danger que, pendant qu'on est enchanté par la douceur de la mélodie ou étourdi par le merveilleux du spectacle, ces sentiments s'insinuent sans qu'on y pense, et plaisent sans être aperçus. Mais il n'est pas nécessaire de donner le secours du chant et de la musique à des inclinations déjà trop puissantes par elles-mêmes »⁶².

Il est intéressant de noter un parallélisme certain avec l'islam. Le Coran contient des versets critiquant les pratiques vocales et musicales (la sourate XX présente d'autre part les poètes comme des menteurs) :

- Quatre femmes seront déconsidérées par Dieu le jour de la résurrection : la magicienne, la pleureuse, la chanteuse et l'adultère.

- Le Prophète dit : « La fin de ma communauté sera marquée par décroissance, injure et métamorphose ». Quand sera-ce ?, lui demanda t'on. Il répondit :

« Quand triompheront les instruments de musique, les esclaves musicales et lorsque les jeunes gens trouveront licite le vin ». ⁶³

Par ailleurs, des hadith (paroles attribuées au Prophète) condamnent la musique, dénonçant même son origine satanique (Satan fut le premier qui se lamenta et chanta). Mais d'autres hadith la légitiment au contraire, pourvu qu'elle reste au service de la foi. Cependant, à des degrés divers, les quatre rites orthodoxes de l'islam s'opposent à la musique : contrairement à l'Église chrétienne, il n'admettent pas que la musique puisse éventuellement servir d'adjuvant à la foi. En revanche, les soufis, mystiques musulmans, l'emploient dans leur recherche de la transe. Mais elle est ici sanctifiée par le but auquel elle concourt ⁶⁴.

[64]

⁶² Bossuet, en 1694 (réédition Paris, Pichard, 1821, pp. 53-54).

⁶³ Cit. par J.R., Islam : le chant sous haute surveillance, *Classica*, 47, nov. 2002, 38.

⁶⁴ Cf. M. Poizat, *op.cit.*, 51-79.

Un demi-siècle plus tard, Diderot (1713-1784) soulignera toujours la puissance émotionnelle de la musique :

«... Le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet si le plaisir infaillible et subi de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque... Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la Nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? » ⁶⁵.

Beaucoup plus tard, et de manière abrupte, Freud se détournera de la musique, alors qu'il possédait une solide culture artistique ⁶⁶. Son fils rapporte qu'il interdisait qu'on joue d'aucun instrument dans son appartement. Ernest Jones, son disciple et biographe, raconte qu'il se bouchait les oreilles lorsque dans un restaurant où il s'était assis, un orchestre commençait à jouer. Dans une lettre écrite en 1928, il affirme n'avoir « aucun sens musical ». Précision intéressante, s'il n'aimait pas la musique instrumentale, l'inventeur de la psychanalyse lui préférait le chant : il aimait et connaissait les opéras de Mozart et de Wagner, recommandant même à un patient d'aller écouter Don Juan.

Quelles sont les raisons de cette attitude ? Car raisons il y a, et pas seulement une absence d'attrance.

La psychanalyste Marie-France Castarède fait remarquer qu'il était le fils aîné d'une mère très musicienne et que, sans doute, la musique réveillait en lui des affects trop intenses liés aux souvenirs du lien maternel ⁶⁷. En tout cas,

Freud veut non seulement sentir, mais surtout comprendre. Il s'en explique d'ailleurs dès 1914 :

⁶⁵ Diderot, Lettre à Mademoiselle..., Appendice à la Lettre sur les sourds et les muets, 1751

⁶⁶ Cf. J.et A.Caïn, Freud « absolument pas musicien... » (18.1.1928), dans : J.et A.Caïn et alii, *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982,91-137 ; M.Schneider, *Musiques de nuit*, Paris, Odile Jacob, 2001,91-104.

⁶⁷ Cf. M.-F. Castarède, *Les vocalises de la passion-Psychanalyse de l'opéra*, Paris, Armand Colin, 2002, 130.

« J'ai souvent remarqué que le contenu d'une oeuvre d'art m'attire plus fortement que ses qualités formelles et techniques, auxquelles pourtant l'artiste accorde une valeur prioritaire. On peut dire que pour bien des moyens et maints effets de l'art, l'intelligence adéquate me fait au fond défaut » ⁶⁸.

Ce qui explique sa préférence pour le chant et l'opéra, où la musique exprime un texte, le plus souvent, au moins pour l'opéra, [65] chargé de passions telles que l'amour, le chagrin, la colère, la haine, le pouvoir ⁶⁹...

La même année, dans une correspondance, il précise que le sens doit l'emporter sur le plaisir, rejoignant ainsi Saint Augustin :

« Le sens leur importe peu à ces gens-là, ils ne se soucient que de la ligne, de la forme, de l'harmonie du dessin. Ils s'abandonnent au principe de plaisir » ⁷⁰.

Dans le liminaire de son étude sur le *Moïse de Michel-Ange*, il postule dans le même sens que l'émotion n'est admissible pour lui que dans la mesure où il peut l'expliquer :

« Une disposition rationaliste ou peut-être analytique, lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint » ⁷¹.

Une telle attitude peut choquer, on peut brocarder le rationalisme dont elle procède. Il reste que non seulement l'Eglise, mais aussi les pouvoirs autoritaires, ont toujours considéré que les activités musicales devaient être contrôlées ⁷². Platon affirme déjà dans *Les lois* que la seule musique acceptable est celle qui n'est

⁶⁸ Cit. par M.Schneider, *op.cit.*, 94.

⁶⁹ Pour une classification des passions mises en jeu dans les opéras les plus connus, cf. M.-F. Castarède, *Les vocalises de la passion-Psychanalyse de l'opéra*, Paris, Armand Colin, 2002,73-102.

⁷⁰ S. Freud, Lettre à Ernest Jones, 8 février 1914, cit. par : Peter Gay, *Freud, une vie*, Paris, Hachette, 1991,769.

⁷¹ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, p.9.

⁷² Cf. N. Rouland, La raison entre musique et droit : consonances, dans : *Droit et Musique*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille III, 2001, p.111, n. 2.

pas contraire aux lois de l'Etat : le plaisir qu'elle produit doit être surveillé, sous peine de corrompre la jeunesse. Dans *La République* et le *Gorgias*, il condamne l'utilisation des arts aux seules fins du plaisir. Napoléon affirmait que la musique était celui de tous les beaux-arts qui avait « *le plus d'influence sur les passions* ». Les nazis classèrent la musique dodécaphonique dans « *l'art dégénéré* », et donc interdit. Plus près de nous, les talibans interdirent la musique (ainsi que le rire). Non seulement par fanatisme, mais pour affirmer l'exclusivité du pouvoir créateur de Dieu, dans la mesure où l'artiste est potentiellement démiurge.

Autant de preuves a contrario de la puissance de la musique sur le monde des émotions... et donc des passions.

Heureusement, nous pouvons aujourd'hui mieux discerner que Saint-Augustin et Diderot les voies et les raisons de cette puissance, grâce à la psychanalyse et à la neurologie.

La musique est plus proche que les autres arts de la source intime de nos affects, parce que justement, elle ne représente rien. Comme l'écrit la psychanalyste Marie-France Castarède :

« De tous les arts, elle est celui qui nous rattache le plus au monde originnaire de nos désirs, désirs de vie et d'amour, d'une [66] part, désirs de mort et de destruction, d'autre part. La musique nous convoque tout particulièrement à l'écoute des relations entre la vie et la mort. À travers la musique, c'est le mouvement pulsionnel, dans sa décharge énergétique, qui est ressenti (...) La musique constitue une sublimation de l'énergétique pulsionnelle pour l'auditeur, et, à un degré supérieur, pour l'interprète » ⁷³.

Claude Lévi-Strauss l'avait d'ailleurs déjà remarqué :

« Sans doute la musique parle-t-elle aussi, mais ce ne peut être qu'en raison de son rapport négatif à la langue et parce que, se séparant d'elle, la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique : il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre, si l'on peut dire, comme une appartenance privative. La musique, c'est le langage moins le sens ; dès lors on comprend que l'auditeur, qui est d'abord un sujet parlant, se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent comme l'amputé attri-

⁷³ M.-F. Castarède, *op.cit.*, 151.

buant aux membres disparus des sensations qu'il éprouve et qui ont leur siège dans le moignon » ⁷⁴.

Bien entendu, la musique peut exprimer : tout mélomane le sait bien. Mais elle le fait d'une manière particulière. Quand elle sert de support à un texte (musique sacrée, opéra) ou à un argument (musique à programme), elle le fait directement.

Mais dans les autres cas, son action emprunte d'autres chemins, moins tracés, mais qui ne sont pas moins directs. Cette indétermination a pour conséquence une grande malléabilité de la musique. Il est arrivé à Bach de réutiliser à des fins religieuses une musique d'abord composée dans un contexte profane ; il s'est en revanche interdit le trajet inverse, non pour des raisons techniques, mais en raison de ses convictions religieuses. Plus près de nous, Prokofiev répondait ironiquement à ses censeurs qui lui reprochaient de programmer un morceau de Beethoven dédié à la divinité : « *Si vous préférez, je peux écrire : À la construction du tramway de Bakou...* ».

Cette spécificité du langage musical expliquerait, entre autres, l'évolution du dilemme posé à l'opéra entre la musique et la parole. Nous savons que la parole fut d'abord considérée comme première. Puis ce rapport s'inversa dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, signe de l'actualisation de la prééminence archaïque de la référence à la mère. Au début de l'existence, le nourrisson perçoit d'abord comme une musique intemporelle la voix de sa mère. Puis l'apprentissage du langage introduit le symbolique, forçant le petit être à renoncer à cette jouissance. En même temps, ce nouveau [67] type de discours, immergé dans la temporalité, est rapporté à la loi paternelle. Mais le chant, notamment à l'opéra, opère miraculeusement un retour aux origines du psychisme, d'où les manifestations émotives qui peuvent l'accompagner ⁷⁵. Le chant *dans ce qu'il a de musical*, qui peut l'éloigner des paroles. Ce qui explique notamment qu'aujourd'hui un incroyant puisse écouter avec émotion les *Passions* de Bach, même si ce dernier aurait considéré cet éloignement comme un profond contresens, et même un blasphème. C'est également dans ce mécanisme qu'il faut chercher les causes de la difficulté qu'éprouve *aujourd'hui* l'auditeur à goûter les récitatifs et la discontinuité des consonnes, alors

⁷⁴ C. Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1978, 579.

⁷⁵ Cf. M.-F. Castarède, *op.cit.* 152-156.

que les arias, reposant sur la continuité des voyelles, le séduisent plus facilement ⁷⁶. Enfin, dans le genre populaire des chansons d'amour, ne sommes-nous pas aujourd'hui prioritairement sensibles à la musique, au point qu'une mélodie agréable peut estomper la banalité de certaines rengaines ?

Comme l'écrit joliment Marie-France Castarède, le chant opère à la manière des caresses qu'échangent les amants. Le contact ainsi réalisé repose non sur la connaissance, mais sur l'identité du sentir. La passion amoureuse partage cette « *sensorialité paroxystique* » ⁷⁷ avec les possibilités expressive des arts, tout spécialement de la musique, ce qui explique qu'elle inspire si souvent les artistes.

Pour l'anthropologue C. Lévi-Strauss, la musique et l'opéra prennent au XVIIe siècle le relais de la pensée mythique. La philosophie de Descartes détermine une fracture entre la raison et la sensibilité, deux démarches que le mythe conjoignait, expliquant par un même récit des mécanismes que nous distinguons : par exemple le fait que certains conjoints soient recommandés et qu'il existe telle distance entre la Terre et la lune. Pour Lévi-Strauss, la musique religieuse et l'opéra englobent de nouveau ce que la pensée moderne a séparé :

« L'opéra, c'est la musique réalisée sous sa forme la plus haute, la plus complète, la plus totale ; on retrouve là ce que l'humanité a si longtemps demandé au mythe : donner des explications ou des expressions totales qui se situent simultanément à plusieurs niveaux » ⁷⁸.

À sa manière, la neurologie le confirme ⁷⁹. D'une part, le sens auditif est le plus précocement développé. D'autre part, comme toutes les activités artistiques, la musique ne sollicite pas un point [68] déterminé du cerveau, mais en coordonne plusieurs zones. Cependant, le cerveau droit, prioritaire dans l'expression des émotions, paraît particulièrement concerné, dans la mesure où la musique possède un langage d'ordre essentiellement émotionnel, au point que l'autonomie entre le signifiant et de signifié peut être plus grande que dans les autres arts (une musique joyeuse peut exprimer l'allégresse des amoureux, comme, à la rigueur, la victoire

⁷⁶ Ibid., 71.

⁷⁷ Ibid., 73.

⁷⁸ C. Lévi-Strauss, *Entretiens télévisés* : « Une approche de Lévi-Strauss », TF1, 20-22 juin 1977.

⁷⁹ Cf. R. Vigouroux, *op. cit.*, 27, 84,.

du socialisme sur le capitalisme...). Dans le même sens, les études d'imagerie cérébrale montrent que certaines zones du cerveau sont aussi bien activées par la musique que par des stimulations fortes, telles que les relations sexuelles ou la prise de drogue ⁸⁰. La neurologie confirme également l'utilité d'un apprentissage (ou même de la simple écoute) précoce de la musique, qui se traduit par la réorganisation de plusieurs aires cérébrales (les aires motrices, le corps calleux et le cervelet). La nature non-verbale et affective de la musique est d'ailleurs à la base de la musicothérapie qui, sur le plan mondial, constitue la discipline la plus structurée du mouvement de l'art-thérapie (qui utilise également les arts plastiques, le théâtre, la danse...). Qu'elle soit concrète ou abstraite, la peinture elle, est représentative, dans la mesure où elle offre au regard un contenu bien délimité. On remarquera par ailleurs que de récentes études d'asymétrie fonctionnelle semblent révéler des manières différentes de fonctionnement cérébral suivant le sexe ⁸¹. Le cerveau gauche est responsable de la plupart des aptitudes linguistiques, alors que le droit intervient essentiellement dans les activités non verbales. Cette distinction est plus marquée chez les hommes, qui spécialisent davantage leur hémisphère gauche. En revanche, s'ils possèdent un talent musical (de compositeurs ou d'instrumentistes), cette latéralisation est moins prononcée, alors qu'elle augmente chez les femmes. Les activités musicales semblent donc inverser la répartition normale des investissements neurologiques.

Mais le discours de la neurologie est neutre : il ne peut nous renseigner sur le fait de savoir si les émotions, les passions, sont bonnes ou mauvaises. Jusqu'ici, nous avons envisagé les réponses penchant du second côté. Il convient maintenant d'envisager des avis plus tempérés.

⁸⁰ Cf. Emmanuel Bigand, Vous avez l'oreille musicale !, *Cerveau et psycho*, numéro cinq, mars-mai 2004, 34.

⁸¹ *Ibid.*, 173.

[69]

Section II : La passion maîtrisée

[Retour à la table des matières](#)

En 1688, Charles Le Brun livre à l'Académie royale de peinture et de sculpture sa définition de la colère, une passion souvent représentée :

« La colère est une agitation turbulente que la douleur et la hardiesse excitent dans l'appétit, par laquelle l'âme se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, et s'élève en même temps contre la cause qui lui fait l'injure, afin de s'en venger ».

Tout à son effort de codification des passions, il livre la recette de sa figuration à l'intention des peintres :

«... Celui qui ressent cette passion a les yeux rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés et resserrés l'un contre l'autre, le front paraîtra ridé formant des plis entre les yeux, les narines paraîtront ouvertes et élargies... ».

L'opéra, qui est théâtre (Nathalie Dessay, une des meilleures coloratures actuelles, se définit comme : une actrice qui chante), abonde en représentations de la colère. Il associe souvent la fureur des éléments à celle des personnages, l'une soulignant l'autre dans le paroxysme des passions. S'inspirant de *l'Eneide* de Virgile, Montclair compose en 1701 une cantate, *La mort de Didon*. À la suite d'un naufrage, Enée est recueilli par Didon, la reine de Carthage. Elle en tombe amoureuse, mais Enée la trahit et repart vers l'Italie, obéissant aux ordres de Jupiter. Furieuse, Didon déchaîne alors la tempête pour l'engloutir :

« Tyrans de l'empire de l'onde,
Grondez, volez, vents furieux,
Élevez les flots jusqu'aux cieux
Que tout l'Univers se confonde ».
Elle se suicidera de désespoir.

Ces tableaux donnent lieu aux meilleurs emplois des magiciennes, expertes dans le déclenchement des tempêtes, telle l'Armide de Lully et Quinault, la Circé de Jean-Marie Leclair, la Médée de Pierre Corneille. Ils sont très attendus du public, fort sensible aux effets de machinerie dans l'opéra, à une époque où le cinéma et ses trucages, sans parler des hologrammes, n'existaient pas...

Comment jugerions-nous la colère de l'amante déçue ? Sans doute de façon nuancée. Nous pouvons comprendre sa fureur, la justifier : c'est celle d'une amoureuse abandonnée, comme Ariane à Naxos, qui a inspiré à Racine des vers qui sont -peut-être- les plus beaux de la langue française :

[70]

« Ariane, ma soeur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! » ⁸².

Mais nous avons tendance à trouver sa mort déraisonnable, à y voir un excès, l'issue fatale d'une passion *non maîtrisée*. À notre époque plus encore, qui nous a habitués au fait que l'on puisse tomber plusieurs fois amoureux : même douloureuse, plaie d'amour n'est pas mortelle. Didon aurait pu avoir après Enée un autre prétendant, et couler des jours heureux avec lui, ce qui n'est certes guerre théâtral, mais reste dans l'ordre du possible et sans doute du souhaitable. On peut aussi imaginer qu'elle ait mis la même ardeur à essayer de le reconquérir qu'à faire lever la tempête : peut-être aurait-elle réussi à le détourner des dieux ?

Ce qui nous conduit à penser qu'en elles-mêmes, les passions ne sont ni bonnes, ni mauvaises : tout dépend de l'usage qu'on en fait.

Nous ne sommes pas loin de l'opinion de Descartes. Le philosophe avait commencé sa carrière par un ouvrage sur la musique (*Compendium Musicae*, 1619). Il la termine en 1649 par un traité : *Les Passions de l'âme*. Cette étude décevra les philosophes, mais aura une immense influence sur les écrivains (La Fontaine, Racine), les musiciens (Lully, puis, au XVIIIe, les partisans de Rameau) et les peintres du siècle de Louis XIV. En fait, Descartes y parle tout autant du

⁸² Racine, *Phèdre*, Acte I, scène 3.

corps, car il y voit la cause de ces états particuliers de l'âme. Il le dit sans ambages dans l'article 33 : «... *Le siège des passions n'est pas dans le coeur* ». La thèse est hardie. Jusque-là, on pensait que les passions venaient de l'esprit pour agir sur le corps, ce qui correspond d'ailleurs à nos convictions actuelles, nourries que nous sommes des théories de Freud.

En tout cas, Descartes prévient bien qu'il entend expliquer les passions seulement en physicien. Le corps perçoit un certain nombre de figures, qui sont une image partielle de la réalité, celle qui est perceptible par nos sens. Puis cette appréhension d'une figure est transformée en perception mentale ; ainsi, telle particule triangulaire de lumière est perçue par nous comme expression de la couleur rouge. Cette opération de transmutation s'effectue suivant un codage qui a été institué... par Dieu. Pour un esprit actuel, c'est évidemment là que le bât blesse, dans cette conception du Dieu bouche-trou sollicité pour résoudre une énigme. Au lieu de Dieu, nous dirions de façon plus neutre mais pas forcément plus claire : la nature. Mais peu importe ici. Dans ce processus, le rôle central est tenu par la glande pinéale, une petite glande située au milieu du cerveau, à laquelle l'âme est particulièrement reliée. C'est elle qui commande aux nerfs et aux muscles. À chacun de ses mouvements correspond une passion déterminée ⁸³. Mais toutes les passions ne [71] sont pas situées sur un rang égal. L'une domine les autres, en ce sens qu'elle les engendre : l'admiration. Ce qui là encore contredit l'opinion dominante, qui voit en l'amour la mère des passions ⁸⁴. Car pour Descartes (article 53) lorsque nous sommes surpris, étonnés par un objet extérieur, *avant même de savoir s'il nous convient ou non*, nous éprouvons pour lui de l'admiration. Cette passion est non seulement première, mais singulière, puisqu'à la différence de toutes les autres (l'amour, la haine, la joie, la tristesse, le désir), elle ne produit aucun changement dans notre corps. Si ce second caractère paraît contestable (un sentiment d'admiration peut fort bien provoquer des manifestations corporelles), le premier l'est moins, dans la mesure où l'on peut admettre que l'admiration (au sens de l'étonnement) précède en effet, fût-ce de peu, l'amour ou ses contraires.

Quoi qu'il en soit, comme nous le verrons quand nous étudierons la rhétorique des passions, la description de Descartes constituera le fondement théorique des

⁸³ Pour plus de détails, cf. I.Olivo-Poindron, *Figurer la passion*, dans : *Figures de la Passion*, *op. cit.*, 36-42.

⁸⁴ Cf. G. Mathieu-Castellani, *op.cit.*, 193-194.

essais de codification de ces états auxquels se sont livrés les artistes : si on considère comme élucidé le mécanisme de transcription des passions dans l'âme, il devient possible d'en décrire aussi l'organisation méthodique dans le corps. D'où une galerie de portraits-types, chacun d'entre eux étant censé exprimer le modèle d'une passion, de même qu'en musique, un sentiment donné sera associé à une tonalité. Encore une fois, peu importe qu'à l'heure actuelle, nous acceptions ou non les fondements de ce raisonnement. Ce qui compte, ce sont les effets auxquels on a cru.

D'autre part, cette description permet de comprendre que pour Descartes, à la différence des néo-stoïciens et des chrétiens conservateurs, il ne soit pas question de poser en idéal un homme sans passions. Tout simplement parce qu'elles sont naturellement, biologiquement, constitutives de l'humanité. Descartes affirme même qu' «... elles sont toutes bonnes de leur nature » ⁸⁵, et termine son traité par ces mots :

«... La sagesse est principalement utile en ce point, qu'elle enseigne à [se] rendre tellement maître [des passions] et à les ménager avec tant d'adresse, que les maux qu'elles causent sont fort supportables, et même qu'on tire de la joie de tous ».

Les passions peuvent donc être profitables à l'homme, pourvu qu'il en soit le maître, et non l'inverse. Conviction qui se relie à la croyance fondamentale du philosophe dans le pouvoir absolu de notre libre arbitre : nous pouvons tout autant refuser notre bien que notre mal. Comme il l'écrit dans le même traité, l'homme a la « *libre disposition de ses volontés* ». De nos jours, le [72] lecteur de Marx et de Freud en est sans doute moins convaincu. Mais encore une fois, ce qui importe pour nous est ici la possibilité d'une réhabilitation des passions.

Elle est d'ailleurs confirmée par des ecclésiastiques, car le clergé n'est pas d'un seul tenant.

Ainsi, quelques années avant le traité des passions de Descartes, le père Senault affirme en 1641 que Jésus lui-même a connu les passions humaines, en conséquence de son incarnation : quand il eut pitié de Marie-Madeleine, ou qu'il éprouva du chagrin à la mort de Lazare, avant de le ressusciter. Opinion que

⁸⁵ *Les Passions de l'âme*, Préface, AT XI, a.211.

confirmera Bossuet (1627-1704). En 1684, le père Ameline écrit quant à lui que les passions, pourvu qu'elles soient alliées de la raison, peuvent tout à fait habiter un chrétien :

« L'amour, la crainte, la tristesse et la joie, que la raison fera naître et qu'elle réglera dans leurs mouvements, ne seront donc point des passions condamnables dans un chrétien ».

Un peu plus tard, Fénelon (1651-1715), archevêque de Cambrai, ira beaucoup plus loin en écrivant sur un ton sceptique qu'il ne sert à rien de s'en remettre à la raison : « À quoi aboutit cette sagesse que l'on vante tant ? Elle ne redresse point les mœurs des hommes ; elle ne se tourne qu'à flatter et contenter leurs passions. Ne vaudrait-il pas mieux n'avoir point de raison, que d'en avoir pour exécuter et pour autoriser les choses les plus déraisonnables ? » ⁸⁶.

À ce moment, il est moderne.

Mais la cause des passions n'est point entendue pour autant. Il y a débat, et des plus vifs.

Pierre Nicole (1625-1695), professeur à l'abbaye de Port-Royal dont il exprime les idées, s'attaque aux romanciers et auteurs de théâtre, qui sont d'autant plus pernecieux qu'ils affectent de peindre les passions en termes moraux. En fait, il n'y a de passions que mauvaises :

« Un faiseur de roman et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causés en effet, ou qu'il a pu causer par ses écrits pernecieux. Plus il a eu soin de couvrir d'un voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il décrit, plus il les a rendues dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes ».

⁸⁶ Cit. par P.Malgouyres, Sur la nature des passions, dans : *Figures de la Passion, op. cit.*, 17.

Pour lutter contre les passions, il ne sert à rien, au contraire, de les représenter : il faut tout bonnement les éliminer. Le débat est [73] moins obsolète qu'il n'y paraît. Il suffit pour cela de penser à la polémique actuelle sur la représentation de la violence dans les jeux vidéo ou les films regardés par les enfants (on pense par exemple à *Scream*, qui aurait inspiré un jeune criminel) : est-elle purgative (on l'a longtemps soutenu) ou déclenche-t-elle le passage à l'acte (on commence à le penser) ? On sait qu'en Amérique du Nord les féministes ont résumé sous forme lapidaire ce processus : « *La pornographie est la théorie ; le viol est la pratique* ».

Une autre question agite les esprits au XVIIe : en deçà du spectateur, l'auteur lui-même doit-il être habité par la passion qu'il illustre ? Une anecdote concernant Poussin donne peut-être la réponse. Le peintre avait exécuté pour Jacques Stella un Crucifiement. Son commanditaire lui demande alors un Portement de Croix. En 1646, Poussin lui écrit :

« Je n'ai plus assez de joie ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le Crucifiement m'a rendu malade, j'y ai pris beaucoup de peine, mais le porte-croix achèverait de me tuer. Je ne pourrais pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'esprit et le coeur pour réussir à ces sujets d'eux-mêmes si tristes et si lugubres. Dispensez m'en s'il vous plaît ».

Poussin est un peintre classique, s'il en fut, et contemporain de Le Brun.

Il semble ici étonnamment voisin de l'artiste romantique, dont l'oeuvre est censée traduire la vérité intérieure. Pourtant, c'est là commettre un contresens. Il applique plutôt la leçon de Descartes, qui consiste à se représenter les choses que la nature a jointes à nos passions : un spectacle douloureux pour provoquer la souffrance, par exemple.

C'est bien le ressort du théâtre et de l'opéra : mettre en scène, à proprement parler, des passions, notamment l'amour, qui règne en maître dans la tragédie française du XVIIe (ce qui inquiète d'ailleurs Corneille, qui, en 1660, écrit qu'il voudrait voir davantage représenter l'ambition ou la vengeance). Mais on revient alors aux attaques de Port-Royal : la description des passions n'entraîne-t-elle pas aux passions ? Évidemment, les gens de théâtre s'en défendent : le spectacle des passions doit au contraire en purger le spectateur. À preuve d'ailleurs le fait que leurs tragédies peignent toujours la passion dérégulée, dans toutes ses outrances

conduisant au malheur, qu'elles reposent toujours sur le conflit entre le devoir et la passion. D'ailleurs, des personnages bien menés doivent toujours obéir à la règle de *convenance*. C'est-à-dire être conformes aux spécificités de leur sexe, de leur statut, de leur âge, etc. Autrement dit, conforter l'ordre existant. Mais les plus grands auteurs ne s'y conforment pas toujours. Ainsi de Racine avec le personnage de Pyrrhus dans *Andromaque* : amoureux d'*Andromaque*, Pyrrhus exerce un chantage sur la vie de son fils Astyanax, procédé indigne [74] d'un roi. Racine s'en tirera en peignant magnifiquement un personnage déchiré entre son statut et sa passion, comme Phèdre, une reine, mère de famille de surcroît, pourtant devenue la proie de la passion amoureuse.

Sans doute apprécions-nous à juste titre dans le procédé le caractère humain des personnages, avec toutes leurs contradictions, qui sont toujours notre lot. Mais la critique de Port-Royal ne s'en trouve-t-elle pas en partie justifiée ? Dépeindre les passions de telle manière qu'on puisse les excuser, et le faire si bien qu'on parvienne à s'y reconnaître, n'est-ce pas aussi en atténuer les poisons, en voiler le malheur ? La responsabilité de l'artiste est d'autant plus grande qu'il a du talent, que le mal peut être beau : Lucifer était l'ange porteur de lumière...

Mais l'histoire va donner tort à Port-Royal : au tournant du siècle, la cote de la passion est à la hausse.

Section III : La passion à la hausse

[Retour à la table des matières](#)

Signe des temps, l'amour passe au premier plan des passions, qu'il fédère. Le père Senault l'affirme ; Bossuet (1627-1704) le dira à son tour :

« Ôtez l'amour, il n'y a plus de passions ; posez l'amour, vous les faites naître toutes » ⁸⁷.

⁸⁷ À vrai dire, Saint-Augustin l'avait précédé : « Toutes les passions ont l'amour pour cause », (La Cité de Dieu, XIV, 7).

Ne commettons pas de contre-sens : il ne s'agit pas seulement de l'état des amoureux, mais de toutes les formes d'amour, y compris l'amour-propre, l'amour de soi. (Bien longtemps après, Freud exprimera une idée similaire ⁸⁸).

Un symptôme encore plus frappant : à partir de la seconde moitié du XVII^e apparaît le portrait d'acteur. Ceux-ci sont représentés non pas sous le couvert de leur domaine privé, qui aurait pu neutraliser leur art, mais dans l'exercice de leur profession, pourtant si décriée par certains. Qui plus est, on y trouve aucune intention caricaturale, mais au contraire l'hyperbole de la louange. Peut-être est-ce Largillier (1656-1746) qui donna le ton. Il peint en Ariane Mlle Duclos, actrice célèbre, membre en 1693 de la Comédie-Française, avec une légende vantant son talent, qui se termine par ces mots : « *je sens tout ce que tu feins* ». Les yeux levés au ciel, les bras ouverts, elle semble en proie à l'émotion. Son contemporain, Jacques Raoux (1677-1734), présente vers 1725 Mlle Prévost en bacchante de manière nettement plus galante. Une grappe de raisin à la main, elle danse au son des flûtes, tandis qu'en [75] arrière-plan, des couples font la ronde. Elle porte sur la poitrine un voile très léger, qui ne cache rien de son sein. Il est vrai qu'on l'accusait d'être de moeurs légères...

[76]

⁸⁸ Cf. *infra*, p....

[77]



[Illustration 10 : Jean Raoux (1677-1734) :
Portrait de Mademoiselle Prévost en bacchante,
Musée des Beaux-Arts, Tours]

[78]

[79]

a) La montée du plaisir

Quoi qu'il en soit, la montée du plaisir est manifeste : le portrait exprime de plus en plus l'amour charnel. Plus largement, on peut parler d'un principe de plaisir dans l'art du XVIIe ⁸⁹. Les corps des saintes et des saints sont souvent attirants. Les nus se multiplient, bien que nombre d'entre eux ne nous soient pas parvenus, car ils heurtaient les recommandations du concile de Trente. Jean Raoux(1677-1734) peint des tableaux mettant en scène des femmes gracieuses dans des scènes pseudo-champêtres.

[80]

⁸⁹ Cf. A. Gonzalez-Palacios, L'Utile et l'agréable, dans :J.Cornette-A.Mérot (dir.), *Le XVIIe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999, 362-369.

[81]



[Illustration 11 : Jean Raoux, *Portrait de Dame tenant une corbeille de fleurs sur fond de balustrade et une statue de Flore* (dit Mme Titon Lebel de Fermé ?), Paris, Musée de l'Assemblée Nationale].

[82]

[83]

Dans la littérature, qui inspira beaucoup d'opéras et de pièces de théâtre, l'ancien couple amoureux de Vénus et d'Adonis est concurrencé par de nouveaux arrivants : Angélique et Médor, Tancred et Herminie, et surtout Renaud et Armide, la magicienne qui par ses sortilèges fait oublier au héros ses devoirs : Lully et Haendel, entre autres, s'en inspireront.

Sans doute plus important, au-delà des thèmes, c'est l'esprit même de l'esthétique qui change : le plaisir, et non plus seulement l'imitation, suivant la vieille leçon d'Aristote, devient *progressivement* la fin de l'art. Certes, on s'était déjà aperçu (notamment Descartes) que le plaisir au théâtre venait non seulement de la représentation de passions positives (l'amour heureux, la joie), mais aussi négatives (le chagrin, le malheur) : ce qui explique entre autres, aujourd'hui, le succès des films d'horreur... Mais plus encore, le mouvement général des arts traduit cette montée du plaisir. D'abord en peinture, à travers la querelle de la couleur et du dessin : quel est l'élément le plus important, la ligne (descriptive, analytique), ou la couleur (synthétique, qui vise l'ambiance) ? Le débat avait déjà ses partisans au Quattrocento, dominé par l'esthétique linéaire régie par la perspective. Au XVIe siècle, les Florentins sont pour le dessin, les Vénitiens pour la couleur. Mais c'est au XVIIe, avec la querelle dite du coloris, que le conflit prend toute son ampleur avec l'affrontement du Flamand Pierre-Paul Rubens (1577-1640), auquel il faut rattacher Le Titien, et du Français Nicolas Poussin (1594-1665), maître du classicisme.

Ce dernier est attaché à la maîtrise d'un langage clair, accessible à tous et susceptible de transmettre une vérité, d'ordre moral ou religieux : il faut donc éviter tout risque d'obscurité, d'ambiguïté.

À l'opposé, le portraitiste Champaigne (1602-1674) et Nocret, dans leurs commentaires des tableaux de Titien et de Véronèse, vantent les qualités de la

peinture vénitienne. Leur parti l'emportera ⁹⁰, et avec lui une nouvelle manière de regarder un tableau, beaucoup plus globale, avec des masses de clairs et de sombres et des dégradés de couleurs, fondues dans une dominante. L'hédonisme passe désormais avant la nécessité d'instruire. Encore faut-il bien comprendre qu'il s'agit là d'un processus progressif. L'image est symbole : elle doit donc servir un discours, ne pas être un pur jeu de sensations (tendance que dénonce Rabelais, qui s'emporte contre les rébus, blasons et devises, où règne l'arbitraire du signe). On s'en aperçoit dans les ambiguïtés de l'emblématique ⁹¹. [84] L'emblème est composé de trois unités associées : une image, une inscription, une glose-épigramme (le grand juriste humaniste italien A. Alciat a lui-même composé un livret d'emblèmes (1531). En principe, chacune des unités doit renvoyer aux deux autres, dans une logique de concordance. Mais en fait, on s'aperçoit bien souvent de la marge d'autonomie que prend l'image par rapport aux écrits. Un siècle plus tard, en 1662, Menestrier insistera sur cette autonomie, ce pouvoir intrinsèque d'émotion que contient la peinture :

« La peinture est une parleuse muette, qui s'explique sans dire mot, et une éloquence de montre qui gagne le cœur par les yeux. Ces discours ne l'épuisent point, elle fait des leçons publiques sans interrompre son silence, et pour être sans mouvement, elle n'est pas moins agissante, ni moins efficace à persuader » ⁹².

Même trajet en musique, mais avec un siècle de retard. Il faudra attendre les années 1750 pour que s'affrontent les partisans de l'harmonie, de l'ordre rationnel (Rameau) et ceux de la mélodie, de la sensibilité (Pergolèse, Jean-Jacques Rousseau) ⁹³ : là encore, les seconds l'emporteront.

Entre ces deux moments, le même mouvement est perceptible en littérature, autour de 1674. Analysant la catégorie du sublime, Boileau (1636-1711) affirme qu'on peut reconnaître qu'un auteur atteint son but à l'émotion ressentie par le spectateur :

⁹⁰ À la fin de sa vie, Poussin lui-même reconnaîtra dans une lettre de 1665 que le but de la peinture doit être la « *délectation* ».

⁹¹ Cf. G.Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, plus, 2000, 155-156.

⁹² Menestrier, *Art des emblèmes* (1662), p. 2.

⁹³ Cf. le beau livre de C.Kintzler, *Jean-Philippe Rameau-Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988.

« Une chose est véritablement sublime qui plaît toujours, et à tous les hommes » ⁹⁴.

Or, comme le note bien P. Malgouyres ⁹⁵, ce déplacement vers le récepteur de l'oeuvre d'art marque la sortie du classicisme, bien que Boileau en soit un des maîtres. En effet, c'est s'en remettre aux émotions du spectateur, à leur incertitude et à leur caractère fluctuant, plus qu'à la croyance en un langage codé, déterminé une fois pour toutes, base des classifications d'un Le Brun, langage qui serait perceptible à la fois par l'auteur et le récepteur.

b) La perte du sujet en peinture et en musique

Parallèlement, on note en peinture les commencements d'une évolution capitale : la perte du sujet, au nom de la recherche d'une expressivité maximale ⁹⁶. Ce phénomène est de plus en plus perceptible entre 1650 et 1720. À la mort de Louis XIV déjà (le phénomène ne date donc pas d'aujourd'hui seulement...), l'abbé Du [85] Bos constatait que les spectateurs avaient du mal à identifier les sujets des tableaux :

« Déjà les peintres, dont on grave les ouvrages, commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions [qui les expliquent] et ils en mettent au bas des estampes qui se font d'après leurs tableaux » ⁹⁷.

Charles Antoine Coypel (1661-1722) confirme que le talent du peintre dépend de sa capacité de toucher :

« Le peintre le plus parfait est celui qui [...] sait émouvoir l'esprit des spectateurs avec force ; celui qui le fait médiocrement est un peintre médiocre et celui qui ne le fait pas usurpe le nom de peintre ».

⁹⁴ Boileau, Préface de Longin (1674).

⁹⁵ Cf. P. Malgouyres, *op.cit.*,20.

⁹⁶ Cf. E. Coquery, La peinture des passions : un défi académique ?, dans : *Figures de la passion, op. cit.*, 34-35.

⁹⁷ On peut sans doute en rapprocher le procédé devenu maintenant quasi systématique, même dans les grands festivals, consistant à afficher les dialogues des personnages parallèlement aux spectacles d'opéra.

Parallèlement, se met à changer la hiérarchie des sujets des peintures, qui privilégiaient les scènes d'histoire et leur côté héroïque, tandis que le portrait était situé au bas de l'échelle. Plus proche de l'humain, il est maintenant en vogue. Les sujets amoureux, notamment sous la forme aimable de l'idylle, se mettent à proliférer au tournant du siècle.

On l'aura compris, l'essentiel est devenu l'émotion ; la passion fait figure de plaisir autonome. Et la peinture se surprend à parler d'abord d'elle-même :

« Bientôt, on pourrait s'exclamer devant une raie éventrée sur un étal de cuisine, devant un coup de pinceau artistement posé »⁹⁸.

La musique connaît la même évolution : petit à petit, elle se détache du texte, son guide. Et même de la voix. Phénomène radicalement nouveau : la musique instrumentale prend son essor dans la deuxième moitié du XVIIIe., non sans d'ailleurs inquiéter. On se souvient de la fameuse apostrophe de Fontenelle :

« Sonate, que me veux-tu ? » ; on sait que les manuels de savoir-vivre recommandaient aux maîtres de maisons d'abrégé les concerts de musique instrumentale afin de ne pas lasser leurs invités.

L'Église enfin lui fut hostile tout au long du XVIIIe siècle (dans les années 1780, un édit du gouvernement autrichien restreignit même son emploi dans les églises). Cela non sans logique : la musique vocale, exprimant par nature des paroles (ici, des textes sacrés) lui paraissait mieux servir le culte.

Non seulement nous sommes habitués à écouter des concerts dans les églises, mais nous avons du mal à saisir toutes ces réticences, car nous pensons spontanément que la musique classique est surtout instrumentale. Mais d'une part, cette prédominance est relativement récente. D'autre part, elle n'est plus certaine du tout quand on se réfère à ce qu'est aujourd'hui non plus la seule musique [86]

⁹⁸ E. Coquery, *ibid.*

classique, mais l'ensemble de la musique ⁹⁹ : dans la musique dite de variétés, la voix a retrouvé son caractère dominant, sous la forme de la chanson.

Dans la seconde moitié du XVIIe, l'ascension de la musique instrumentale s'explique par la même raison que son retard. Tant que le sens, le sujet, étaient prioritaires, elle ne pouvait passer qu'après la musique vocale, fermement guidée par le texte. Quand ceux-ci s'éloignent et que l'émotion prend son autonomie vis-à-vis d'eux en même temps qu'elle devient première, la musique instrumentale ne peut que progresser. En effet, nous l'avons vu, le langage strictement musical est avant tout émotionnel, affectif : il persuade plus qu'il ne démontre. Dès lors, il est parfaitement adapté à la nouvelle esthétique.

Celle-ci va provoquer au XVIIIe siècle un bouleversement dans la hiérarchie des arts, au profit de la musique. Elle était jusque-là inférieure aux arts plastiques. Son indépendance vis-à-vis d'un support sémantique était un inconvénient. Il se transforme maintenant en avantage : la place de la musique devient centrale, elle prédomine sur celle des arts figurés¹⁰⁰. Comme l'écrit G.Denizeau, comparant Joseph Haydn et Fragonard, tous deux des représentants de l'esthétique du plaisir :

«... au XVIIIe siècle, une peinture « pure » fondée sur des données exclusivement plastiques est inconcevable. Fragonard re-présente l'univers sensible, comme Watteau ou Tiepolo l'ont fait avant lui, comme David le fera après lui. Devant les portées superposées et encore vierges sur lesquelles il s'apprête à écrire les parties de ses symphonies ou de ses quatuors, Haydn jouit en revanche d'une liberté inconnue des plasticiens. Il dispose d'un matériau, encore neuf au regard de l'histoire, la tonalité, et il reçoit de son époque, avec la symphonie et le quatuor à cordes, les deux moules formels qui se révéleront les plus aptes à féconder ce matériau » ¹⁰¹.

La passion a de beaux jours devant elle...

⁹⁹ Rappelons que la vente des disques de musique classique ne représente que 7% environ du marché du disque..

¹⁰⁰ Cf. A. Piéjus, Discours sur la musique et théorie des passions en France au XVIIe siècle, dans : *Figures de la Passion, op.cit.*, 21.

¹⁰¹ G. Denizeau, *Musique et Arts*, Paris, Honoré Champion, 1995, 167.

c) Le tournant philosophique

D'autant plus que des philosophes vont commencer à la regarder autrement.

Cette nouvelle approche date surtout du XIXe, siècle du romantisme, et échappe donc à la chronologie de notre [87] investigation. Cependant, c'est bien pour l'essentiel à l'intérieur du XVIIIe que s'inscrit l'existence de Kant (1724-1804), qui marque le véritable tournant dans l'inscription philosophique de la passion. Jusque-là, comme nous l'avons vu avec Descartes, la passion est synonyme d'affection, au sens d'événement venu de l'extérieur (par exemple, je suis *affecté* par la nouvelle d'un décès). Elle s'inscrit dans le dualisme cartésien entre le corps et l'esprit, le second n'étant atteint que par l'intermédiaire du premier.

Pour Kant, la passion devient le mode de réalisation par excellence de la subjectivité, le sujet tout entier est impliqué par elle. C'est la première fois dans l'histoire des idées que ce statut, d'où dérive notre conception moderne, est donné à la passion. Kant la définit comme un « *désir sensible devenu une inclination constante* »¹⁰². Pour autant, il ne la légitime pas, car son caractère exclusif peut conduire au mal. Il recommande donc de la plier à la puissance de la raison. L'homme de bien doit être *apathique*, c'est-à-dire refuser de se laisser dominer par ses passions, ce en quoi on s'éloigne en revanche du romantisme.

Cependant, les romantiques se reconnaîtront volontiers en Hegel (1770-1831), qui pose la passion comme fondement de l'action : elle en détermine la force, lui est donc nécessaire. C'est le sens de la fameuse formule par laquelle Hegel relie la passion à l'accomplissement des grandes oeuvres. Contrairement à la plupart de ses devanciers, il distingue soigneusement le dynamisme passionnel de l'objet sur lequel il se focalise. C'est cet objet qui, selon sa nature, fera la passion bonne ou mauvaise et, plus précisément, le choix de cet objet par la volonté subjective, qui comprend aussi bien les désirs et les passions que les idées et les convictions de l'individu. Mais en elle-même la passion n'est porteuse d'aucun de ces deux caractères. Ce qui la distingue des autres attitudes, c'est plutôt son exclusivisme :

¹⁰² Kant, *Doctrine de la vertu* (1797).

« La passion contient dans sa détermination, sa restriction à une particularité de la détermination volontaire où la subjectivité de l'individu est plongée tout entière -quel que soit d'ailleurs le contenu de cette détermination. À cause de cet élément formel toutefois, la passion n'est ni bonne, ni mauvaise ; cette forme exprime seulement ceci qu'un sujet a placé tout l'intérêt vivant de son esprit, de son talent, de son caractère, de sa jouissance dans un seul contenu. Rien de grand ne s'est fait sans passion, ni ne peut s'accomplir sans elle. Ce n'est qu'une moralité morte, trop souvent hypocrite, qui se déchaîne contre la passion comme telle » ¹⁰³.

Un peu plus tard, Kierkegaard (1813-1855) poursuivra cette réhabilitation de la passion. Non seulement, comme pour Hegel, la [88] passion est nécessaire à l'action, mais plus encore elle est consubstantielle à une véritable existence du sujet : on ne peut vraiment vivre que passionné. On mesure la distance parcourue depuis le classicisme français...

Mais au siècle suivant, Freud reviendra par sa propre voie, celle de l'analyse, sur la nécessité du contrôle des passions, que doit notamment opérer le passage du principe de plaisir à celui de réalité. Plus encore, il pointe le rôle joué par la sublimation des pulsions sexuelles dans le mécanisme de création artistique. Sexuelles non seulement parce que pour cet auteur la sexualité est à la base de nos passions, mais parce qu'elle contient un potentiel d'énergie incomparable, mobilisable pour l'action, à condition qu'elle soit traduite en de nouvelles formes, traduction que réalise la sublimation. Il écrit ainsi en 1908 :

« La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes, et cela par suite de cette particularité spécialement marquée, chez elle, de pouvoir déplacer son but sans perdre, pour l'essentiel, de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but, qui n'est plus sexuel et qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation » ¹⁰⁴.

D'une façon nouvelle, on revient donc à l'exigence maintes fois affirmée dans l'histoire de la philosophie du contrôle -ici de la transfiguration- des passions.

¹⁰³ Hegel, Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques.

¹⁰⁴ Cit. par R. Vigouroux, *op.cit.*, 43.

C'est que, comme d'ailleurs la sexualité, les passions sont dangereuses en ce qu'elles sont potentiellement porteuses de menaces contre l'ordre établi.

Le juriste en est bien convaincu.

[89]

DU DROIT AUX PASSIONS

Première partie : Les passions à l'âge baroque :
des arts au droit.

Chapitre IV

Un couple mal assorti : le juriste et la passion

[Retour à la table des matières](#)

Le contre-révolutionnaire A. de Rivarol (1753-1801) est resté plus que sceptique au sujet des événements qui ont déchiré la France à la fin du XVIIIe. La Révolution s'est exprimée sur de multiples registres. Notamment celui du droit. La période dite du « droit intermédiaire » (elle s'étend entre la Révolution et 1804, la date du Code civil) fut fertile en innovations : suppression des privilèges et de la conception communautaire des rapports sociaux basée sur la division du pays en *ordres* ¹⁰⁵ ; égalité successorale entre les filles et garçons ; introduction du divorce, y compris pour incompatibilité d'humeur, ce qui était faire la part belle aux sentiments et à leurs revirements.

¹⁰⁵ Le préambule de notre première Constitution, celle du 3 septembre 1791, précise qu'elle « abolit irrévocablement les institutions qui blessaient la liberté et l'égalité des droits », qu'« il n'y a plus, pour aucune partie de la Nation, ni pour aucun individu, aucun privilège, ni exception au droit commun de tous les *Français*. » Annonciatrice de temps nouveaux, la Constitution de 1791 n'en était pas moins encore monarchique.

Par contraste, Rivarol est un réaliste. Il dénoncera souvent le caractère abstrait des idéaux révolutionnaires. Pour lui, les lois doivent être d'utiles garde-fous contre les errements, non l'expression de chimères :

« Les habits gênent un peu les mouvements du corps, mais ils les protègent contre les accidents du dehors : les lois gênent les passions, mais elles défendent l'honneur, la vie et les fortunes ».

Plus près de nous, un récent arrêt de la Cour d'appel de Versailles (4 octobre 2002), au détour d'un litige portant sur le caractère frauduleux d'une saillie intervenue entre des chats de races différentes, semble toujours poser le principe de la nécessité d'une distinction entre le plaisir, la passion et le caractère sérieux de l'exercice d'une profession, considérant :

«... que la pratique d'une passion ne se confond pas avec l'exercice professionnel d'une activité » ¹⁰⁶. En l'espèce, le juge ne [90] nous dit pas qu'une profession doit être exercée sans passion, mais plutôt que la passion, en elle-même, n'est pas génératrice d'un statut juridique, ce que l'on peut admettre. Dans l'histoire de notre art occidental, jusqu'au XIX^e siècle, l'artiste était un salarié de ses commanditaires avant d'être un auteur inspiré. De nos jours, le droit positif traite de l'art et des artistes surtout en utilisant la technique des démembrements : droit de la propriété intellectuelle, droit social, originalité de l'oeuvre d'art plutôt que son caractère esthétique. Si l'art et le droit peuvent se rencontrer, ils ne se confondent pas : il arrive que les juristes définissent le droit comme un art, mais ce n'est pas celui des artistes, davantage portés à la passion, voire à la démesure, ce qui n'est pas le caractère essentiel du droit.

Le droit serait-il donc toujours à la recherche de l'équilibre ? Beaucoup d'exemples paraissent incliner à une réponse affirmative. Ainsi de notre droit patrimonial du mariage. Comme on ne le sait en général pas (le réveil est parfois douloureux en cas de divorce), la loi soumet automatiquement tous les époux qui n'ont pas passé de convention devant notaire au régime de la participation réduite aux acquêts. Chaque époux demeure propriétaire des biens qu'il possédait avant son mariage ; ceux acquis pendant le mariage forment une masse commune. Atti-

¹⁰⁶ Cour d'appel de Versailles, première chambre, deuxième section, 4 octobre 2002 ; *Blum contre époux Benusiglio*.

tude de prudence entre deux extrêmes. L'amour fusionnel exigerait la communauté universelle, faisant suivre aux biens le même trajet que semblent emprunter les corps et les coeurs. Considérant que parfois ce chemin n'était pas sans retour, le législateur a voulu prémunir les époux contre les changements de cap. Dans la pratique, la communauté universelle n'est donc adoptée que par des vieux couples (le danger de la rupture est devenu minime), essentiellement pour des raisons fiscales (avantage au conjoint survivant). À l'autre bout de la chaîne des sentiments, la séparation de biens : chaque époux demeure propriétaire des biens acquis avant et pendant le mariage. Il y aurait des raisons, au nom du réalisme, à en faire le régime légal : le couple est de plus en plus défini comme la libre association de deux individus, qui conservent leurs spécificités (des sociologues ont même récemment parlé du passage du mariage fusionnel au mariage fissionnel ¹⁰⁷) ; dans la France actuelle, 40% des mariages se terminent par un divorce. Pourtant, ce pas n'a pas été franchi : pour le droit, le mariage n'est certes pas défini prioritairement comme une passion (nous avons vu qu'en 1972 la Cour de cassation a affirmé que l'amour n'était pas nécessaire au mariage) ; il reste [91] que la communauté de sentiments, même réversible, doit trouver un reflet dans l'organisation patrimoniale de la famille ¹⁰⁸.

D'autre part, comme on le sait, un des fondements de la Révolution (il est resté à la base de notre droit positif) fut la prise en compte des droits individuels. Il sont notamment à la base de la *Déclaration des droits de l'homme* de 1789, que le même Rivarol définissait d'une phrase lapidaire comme « *la préface criminelle à un livre impossible* ». Nous avons vu la solidité du couple formé par l'individu et les passions. Ce qui nous amène à nous poser une autre question : si le droit paraît a priori réservé quant aux passions, l'est-il aussi par rapport à *l'individu* ?

Ce n'est qu'après avoir répondu à ces deux premières questions que nous pourrions en aborder une troisième : comment s'y prend le droit pour répondre à l'impératif avancé par tant de philosophes, *contenir les passions* ? Mais il arrive qu'il soit impuissant à les endiguer. Dans des cas extrêmes, le sujet assailli par la passion peut tuer, par jalousie ou parce qu'il ne supporte pas d'être abandonné : on

¹⁰⁷ Cf. S. Chaumier, *La déliaison amoureuse*, Paris, Armand Colin, 1999.

¹⁰⁸ Cela en dehors de la manifestation de volonté contraire des époux, qui peuvent toujours choisir de passer devant notaire un contrat de mariage répartissant autrement leurs biens.

peut mourir ou donner la mort par amour... ou ce qu'on croit être tel. Il faudra donc terminer sur le point d'orgue douloureux du crime passionnel.

Section I : L'équilibre est-il la fin du droit ?

[Retour à la table des matières](#)

Apparemment, oui.

Suum cuique tribuere (attribuer à chacun son dû) disaient déjà les sages Romains pour définir le but du droit. Plus près de nous, les jusnaturalistes (les partisans du droit naturel), à la suite d'Aristote et de Saint-Thomas, définissent le droit comme « *la juste répartition des biens et des choses entre les membres d'une société déterminée* »¹⁰⁹, une manière de fixer ce qui revient à chacun. Mais une manière juste, c'est-à-dire ni plus, ni moins que ce qui lui est dû. Tâche qui incombe au législateur et au juge (au juge surtout, d'après les jusnaturalistes). Les positivistes, qui comptent parmi leurs adversaires les plus déterminés, font allusion à une autre sorte d'équilibre, celui qui règne entre les normes emboîtées dans des rapports hiérarchiques. Toute norme tire son caractère contraignant de la norme qui lui est supérieure, d'où l'image d'une [92] pyramide couronnée par la Constitution, et, au-delà, l'hypothétique Norme fondamentale. D'autre part, suivant le principe d'exclusion des contraires, une norme inférieure ne peut s'imposer à une norme supérieure. Cette représentation (construite au début du siècle par Kelsen, le grand juriste autrichien) est aujourd'hui celle de la majorité des constitutionnalistes français. En droit positif, elle semble validée par le fait incontestable résidant, dans les Etats de droit, dans le développement de la justice constitutionnelle : une loi légalement votée, en dépit de son lien avec la souveraineté populaire, peut se voir invalidée parce que jugée non conforme à la Constitution. Comme le fait remarquer D.de Béchillon, on ne conçoit pas dans les pays occi-

¹⁰⁹ A. Seriaux, *Le droit naturel*, Paris, P.U.F., 1993, 24. Ou encore : « Le droit naturel n'est rien d'autre que la mesure inhérente à l'ajustement envisagé, celle qui se dégage très objectivement de la nature même de la relation interpersonnelle au sein de laquelle l'on recherche le bon ajustement entre les êtres en relation », (ibid., 33). Comme son nom l'indique, le droit naturel repose donc sur la nature des choses et des relations.

dentaux «... *qu'un système juridique ne soit d'abord et avant tout composé par l'image d'une hiérarchie de normes, chaque règle ayant à se conformer à l'ensemble des règles « supérieures », celles-ci gouvernant par ailleurs la formation de celles-là* » ¹¹⁰.

On le voit, la notion d'équilibre, qu'on le place dans la justice, la mesure des choses ou la hiérarchie paraît centrale au droit, puisqu'on la retrouve dans des écoles opposées ¹¹¹. Plus près de nous, des personnalités indépendantes s'y rattachent aussi.

Au début du XXe siècle, le doyen F. Gény (1861-1959) pense que le droit, par essence, exclut «...*l'anarchie comme chose essentiellement contraire aux aspirations et nécessités de notre nature* » ¹¹². Une idée à laquelle souscrirait la plupart de nos contemporains, voyant en l'anarchie une dangereuse rupture d'équilibre.

P. Jestaz, un auteur actuel sensible à la démarche de l'anthropologie juridique, voit aussi dans le droit des Etats démocratiques la recherche d'un certain équilibre, dont la forme minimale consiste dans un accord de non-recours à la force brutale ¹¹³ : l'affrontement n'est pas interdit, mais il doit se faire dans des formes établies, devant le juge.

[93]

On remarquera aussi que certaines règles le neutralisent, et même l'effacent de la scène judiciaire. Ainsi de la prescription. On peut ne plus être en droit d'intenter une action si on laisse passer certain délais, même si on a des titres juridiquement légitimes à exercer ce recours judiciaire. On postule en effet que l'écoulement du temps peut laisser entendre le peu d'intérêt que le plaignant tardif

¹¹⁰ D. de Béchillon, *Qu'est-ce qu'une règle de droit ?*, Paris, Odile Jacob, 1997, 268. Mais comme il le dit plus loin (290- 291), cette vision hiérarchique constitue une énigme. Elle caractérise le droit étatique, mais il se trouve que ce droit est issu d'une construction humaine, de certaines formes de pensée qui tiennent sans doute à la fois à des nécessités historiques et biologiques (la neurologie pourrait certainement, aujourd'hui ou plus tard, nous dire des choses à ce sujet).

¹¹¹ Les tenants du pluralisme juridique s'accommoderaient plus volontiers d'un certain désordre, d'une instabilité, dans la mesure où ils postulent l'enchevêtrement d'ordres juridiques divers (pour un résumé de ces théories, cf. N. Rouland, *Pluralisme juridique-Théorie anthropologique*, dans : A.J. Arnaud, *Dictionnaire encyclopédique de théorie et de sociologie du droit*, Paris, LGDJ, 1993, 449-450.

¹¹² F. Gény, *La notion de droit en France*, APDSJ, 1931,16.

¹¹³ Cf. P. Jestaz, *Le droit*, Paris, Dalloz, (2002, quatrième édition), 9-10.

avait à la mise en oeuvre de son droit ; plus encore que la sanction serait inopérante ou inutile, la situation des parties s'étant modifiée depuis trop longtemps. Ici encore, on cherche à ne pas troubler abusivement un équilibre qui s'est restauré, avec plus ou moins de difficultés. Le motif qui guide le principe d'opportunité des poursuites est voisin : en renonçant à les exercer, le représentant de l'autorité publique ne juge pas que les faits fondant l'action du demandeur sont inexistantes, mais que leur insignifiance ne justifie pas la mise en branle de la machine judiciaire. On ne peut attendre du juge qu'il répare tout. La restriction ne concerne pas que le pénal. Un adage bien connu du droit romain dit que le magistrat ne peut donner une action à tout le monde : *de minimis non curat praetor*. Le principe s'est perpétué. Au civil, l'article 31 du Code de procédure civile de 1975 fait de l'intérêt une condition de l'action en justice.

Non pas l'intérêt subjectivement éprouvé par le candidat au procès, mais celui *juridiquement* signifiant ¹¹⁴, qui exige un minimum de sérieux, de raisonnable, autrement dit de *dépassionné*. Un préjudice *anodin* ¹¹⁵ n'ouvre pas droit à réparation. Le raisonnable ne se confond pas nécessairement avec la modicité de l'objet : en matière immobilière, la jurisprudence a sanctionné des empiètements de quelques centimètres, jugeant que ceux-ci portaient atteinte à des principes importants. D'autre part, il peut varier suivant les moeurs. Un regard impudique (par exemple, celui porté sur une nageuse dans une piscine, il est vrai aux États-Unis) peut ainsi relever ou non du harcèlement sexuel, dont l'obsession rejoint la passion, même si elle est ici considérée comme vicieuse. En revanche, le promeneur qui, sur la plage, effleure (il ne faudrait pas trop insister) du regard les poitrines féminines éventuellement dénudées, ne sera pas sanctionné.

Mais quittons ces rives ensoleillées pour revenir aux analyses de P. Jestaz. Dans un autre texte ¹¹⁶, il montre bien que pour un juriste, au moins français, le « beau droit » est celui qui fait preuve avant tout d'élégance, dans la clarté et la précision. Nul doute que dans la Querelle des Bouffons, les juristes auraient été du côté de Rameau, contre Jean-Jacques...

[94]

¹¹⁴ Cf. J. Carbonnier, *Flexible droit*, Paris, LGDJ, 1995 (huitième édition), 62-71.

¹¹⁵ Le terme a été employé par une juridiction : Paris, huitième chambre, 2 juillet 1984 (inédit).

¹¹⁶ P. Jestaz, Le beau droit, *Archives de philosophie du droit*, 40, 1995, 14-24.

Pour illustrer d'un dernier exemple ce mouvement du droit vers l'équilibre, on peut aussi citer la notion de bonnes moeurs. L'article 6 du Code civil interdit les conventions qui dérogeraient aux lois intéressant l'ordre public et les bonnes moeurs. L'art. 1133 prohibe les contrats quand leur cause est illicite, c'est-à-dire contraire aux bonnes moeurs ou à l'ordre public. On a pu ainsi qualifier un contrat d'assurance-vie souscrit par un homme marié en faveur de sa maîtresse dans le dessein de prolonger leur liaison adultère. Les donations qui ont eu « *pour cause impulsive et déterminante la formation, le maintien ou la reprise des relations immorales* » : en fait, le concubinage, simple ou adultérin. On annulera aussi une « *convention de strip-tease* » pour exploitation condamnable de la nudité féminine. En droit pénal, les bonnes moeurs ont vu leur champ se restreindre¹¹⁷ : aujourd'hui, elles ont en tant que telles disparu du nouveau Code pénal, mais elles subsistent en filigrane dans les prohibitions contenues par l'article 227-24 du Code pénal nouveau, visant :

« le fait soit de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent ou pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine, soit de faire commerce d'un tel message (...) lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur ».

En ce qui concerne les adultes, l'interdit est limité à l'oeuvre pédophile (art. 227-23).

Quel que soit le jugement que l'on porte sur leur bien-fondé, les bonnes moeurs sont celles de l'individu moyen, dont on attend un comportement-type, supposé sain, devant servir de référence comme le niveau habituel des moeurs actuelles¹¹⁸. Construit en fonction de la normalité, du plus courant, le droit travaillerait donc à rebours des entraînements de la passion¹¹⁹.

Pourtant, il lui arrive d'être passionné.

¹¹⁷ Cf. S. Joly, *La création artistique et l'ordre public*, Thèse Droit Montpellier I, 1999, 501 sq.

¹¹⁸ Cf. J.P. Royer, L'homme et le droit, dans : J. Poirier (dir.), *Histoire des moeurs*, tome II, 562-608.

¹¹⁹ Cf. B. Oppetit, Philosophie de l'art et droit de l'art, *op. cit.* (*Archives de philosophie du droit*, n° 40), 196.

Section II : Le droit, passionnément

[Retour à la table des matières](#)

Le droit n'est pas toujours à la traîne des moeurs, comme on le lui reproche souvent. Les révolutionnaires l'ont souvent utilisé pour créer l'homme nouveau.

[95]

La Révolution française non seulement autorisa le divorce, mais institua celui pour incompatibilité d'humeur, ouvrant une large voie à tous les revirements des passions ¹²⁰, et notamment aux nouvelles amours. Même à notre époque, où l'on médite de supprimer la faute en matière de divorce, on n'a pas marqué pareille audace... D'ailleurs, elle dura peu : en 1804, le Code civil supprima cette cause. Son article 298 prévoyait même que « *Dans le cas de divorce admis en justice pour cause d'adultère, l'époux coupable ne pourra jamais se marier avec son complice* ». Ce qui sanctionnait la passion, à défaut, sans doute, de l'empêcher...

Une autre révolution, la bolchevique, s'attaqua aussi au mariage, avant de valoriser la famille comme instance d'inculcation de l'idéologie communiste. Plus tard, Mao considérera que le droit était superflu (il déclara même ne plus se souvenir de la Constitution, qu'il avait pourtant rédigée), lui préférant le mouvement-les passions ?-des masses populaires (plus prosaïquement, les campagnes de propagande du Parti ¹²¹).

On objectera à juste titre que ces exemples concernent des périodes de l'histoire bien particulières, peu marquées par le souci de ce que nous appelons aujourd'hui la démocratie. Mais il est d'autres manières de se passionner pour le droit ¹²².

¹²⁰ A *contrario*, Montesquieu, époux volage, stigmatisait l'interdiction du divorce, au motif qu'elle comptait «... pour rien les dégoûts, les caprices, et l'insociabilité des humeurs ; on voulut fixer les coeurs, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus variable et de plus inconstant dans la nature... », (Montesquieu, *Lettres persanes*, CXVI).

¹²¹ Cf. N. Rouland, La doctrine juridique chinoise et les droits de l'homme, *Revue universelle des droits de l'homme*, vol. 10, n° 1-2, 1998, 5.

¹²² Comme le montre bien J. Carbonnier, *op. cit.* (*Droit et passion du droit*), 10-12, 268-273.

Comme Jhering (1812-1892) et son *Kampf um's Recht*, on peut s'y dévouer par attachement à la justice. Les révolutionnaires français se sont quant à eux distingués par leur passion d'une source du droit : les lois. Parce qu'elles étaient censées jaillir de la volonté populaire, qui sacralisait tout. Il y eut ainsi un club des amoureux de la loi (les *nomophiles*). Cet amour des lois fut d'ailleurs inscrit en de courtes maximes sur des objets usuels ¹²³, comme les assiettes et les plats dits révolutionnaires : on ne les trouve guère plus aujourd'hui que chez les antiquaires, où ils inspirent moins l'ardeur qu'un sentiment d'exotisme. On peut aussi voir dans le droit le conservatoire d'identités, consubstantielles à l'être, à l'âme d'un peuple : c'était le cas de toute une école de juristes allemands du XIXe, guidée par Savigny ; on retrouve aujourd'hui cette impulsion chez les minorités et peuples autochtones, qui voient dans la [96] reconnaissance d'un droit propre l'expression de leurs particularités culturelles, notamment sur les plans religieux et linguistique. Dans une ambiance quelquefois plus trouble apparaît le passionné des procès : chaque Palais de justice compte des spectateurs habitués, du pénal surtout. Enfin, la passion du droit peut être celle de l'art du juriste : juger, légiférer. Légiférer surtout, une passion bien française. Certainement par attraction de l'histoire. Un souci de clarté, de subdivision, de classification inspira les codes à l'état naissant. Ils y réussirent souvent. La preuve en réside dans la longévité de leurs principes : les codes de la période napoléonienne s'inspirèrent largement de ceux rédigés sous Louis XIV. Le droit romain lui-même dut son succès pendant une très longue période (le droit français ne commença à être enseigné dans les Facultés qu'à la fin du XVIIIe siècle) à la perfection de son architecture, qui permit son réemploi longtemps après que l'Empire eût disparu. À l'heure actuelle, il y a toujours une exception française. Non pas que le recours au juge soit ailleurs moins intense. Au contraire, en Allemagne, plus encore aux États-Unis, les prétoires sont engorgés. Mais les Français aiment la loi pour elle-même, la conçoivent moins comme l'effet d'un besoin que la croyance en un principe fondateur, et même salvateur. Tout ne se passe pas pour autant dans les cieux des abstractions où les tréfonds de l'histoire. Le doyen Carbonnier note à juste titre que le discours prononcé à Bayeux (en 1946) par le général De Gaulle, la création de l'ENA étaient les signes annonciateurs de la constitutionnalisation du droit français en une sorte de bulle.

¹²³ Cet envahissement du quotidien par des mots d'ordre ou des figurations est symptomatique de l'amour éprouvé... ou qu'on cherche à inspirer : dans l'Union soviétique de Staline, le portrait du *Petit père des peuples* ornait les tasses à café.

Elle explose aujourd'hui «... *et c'est ce brouillard qui pénètre tout, nous aveugle, nous rend incapables de concevoir les rapports entre les hommes autrement que comme des rapports de droit (...)* si la Vème République, qu'elle penchât à droite ou à gauche, a globalement péché, c'est par trop de droit et par la passion d'y ajouter » ¹²⁴.

Pourquoi le péché ? Notamment parce que la passion finit par épuiser son objet, comme il arrive qu'elle excède l'amant dans les rapports amoureux. Les juristes le savent bien, trop de droit conduit à son effacement : l'ineffectivité est la voie par laquelle se rappelle aux nomophiles le principe de réalité ¹²⁵. Ces termes analytiques dessinent une énigme. Nous avons vu que la passion constitue un mécanisme de défense de notre psyché contre l'angoisse. De quelles angoisses les Français entendent-ils se prémunir dans leur passion pour le droit ? La question dépasse notre propos ¹²⁶, mais il est bon de se la poser...

[97]

Une des réponses consiste probablement dans le sentiment d'isolement croissant propre aux sociétés modernes. S'il choisit de refuser le repli communautaire et ses assurances parfois mortifères, l'individu attend du droit un effet protecteur en même temps que la confirmation ou la création d'un certain nombre de liens. La valorisation actuelle des droits de l'homme participe de ce mouvement. La constitutionnalisation de notre droit positif aussi, dans la mesure où le juge constitutionnel l'évalue en le confrontant à un certain nombre de textes, dont la *Déclaration* de 1789.

Mais bien avant que se manifestent ses possibles dérives, la prise en compte de l'individu, que nous avons vu se manifester dans les arts, a constitué une source fondamentale de progrès pour le droit.

¹²⁴ J. Carbonnier, *ibid.*, 271-272.

¹²⁵ On a pu démontrer que la trop forte concentration de panneaux de signalisation routière sur une partie restreinte d'une voie de circulation aboutissait au fait que ces indications n'étaient plus enregistrées par le conducteur.

¹²⁶ J. Carbonnier, *op.cit.* (*Flexible droit*), 181-191, donne plusieurs réponses.

Section III : Le droit et la découverte de l'individu

[Retour à la table des matières](#)

Guillaume d'Occam (1285-1349) : ce nom s'impose de manière absolue à qui veut comprendre l'émergence de l'individu dans la pensée occidentale. Il s'agit d'un clerc (un Frère mineur, formé aux écoles d'Oxford), fondateur du nominalisme. En désaccord avec le pape, il trouva refuge auprès de l'Empereur d'Allemagne. Ses idées étaient à vrai dire révolutionnaires. Il enseignait que des affirmations fondamentales comme celle de l'existence de Dieu ou l'immortalité de l'âme ne sont pas démontrables : on accède à Dieu par l'amour et la confiance en sa révélation. D'autre part, seuls existent réellement des être singuliers. Les catégories génériques (le citoyen, le noble, le paysan, etc.) sont des commodités de langage, des noms (d'où le terme de nominalisme) : les universaux n'ont pas d'autre existence que mentale. Ce n'est plus la raison qui gouverne la volonté, mais l'inverse. De cette volonté procède la loi ¹²⁷. Mais de quelle volonté s'agit-il ? Celle de l'individu, du sujet : un tournant par rapport à la tradition augustinienne. C'est à partir de l'individu que le droit s'élabore. On passe ainsi d'un droit naturel rattaché à la nature divine (l'ordre des choses voulues par Dieu), comme dans la théorie de Saint-Thomas, à un droit naturel fondé sur la nature humaine. On a qualifié ce processus d'anthropologisation du droit ¹²⁸.

De cette révélation naquit la notion de droit subjectif, attaché au sujet ¹²⁹. L'expression ne date que du XIXe siècle. Mais c'est bien à Occam qu'il faut rapporter le concept qu'elle recouvre, qui marque le triomphe du système individualiste. Elle se répandra ensuite dans la Scolastique du bas Moyen-Âge, la Renaissance [98] espagnole et, surtout à partir du XVIIe siècle, dans les théories des juristes.

¹²⁷ Cf. J.-C. Billier-A. Maryoli, *op. cit.*, 97.

¹²⁸ *Ibid.*, 101.

¹²⁹ Cf. M. Villey, *Philosophie du droit*, Tome I, Paris, Dalloz, 1986, 134-135.

Une fois de plus, nous avons du mal à saisir la nouveauté de cette découverte, tant nous sommes habitués à la notion de droits individuels, surtout en France, patrie de la Déclaration de 1789. Mais pendant la majeure partie de notre histoire -et c'est toujours le cas dans nombre de pays à l'heure actuelle-la personne singulière ne se conçoit que dans ses relations avec des communautés qui se chevauchent (la famille, le village, les co-religionnaires, etc.). En droit romain, le terme de droit *-ius-* est défini comme le caractère du juste (*id quod iustum est*). C'est-à-dire ce qui doit être attribué à quelqu'un *par rapport* aux autres. Dans les théories individualistes, le droit est relié par essence à son sujet : même isolé sur une île déserte, ce sujet en est toujours titulaire. C'est la base des droits de l'homme : ils appartiennent à tout homme, par le fait qu'il est homme. Mais l'homme ne vit pas isolé ; et la plupart du temps, au moins pour les modernes, son existence sociale s'inscrit dans le cadre d'une organisation étatique. Aux termes d'un contrat social, il revient à l'Etat de garantir ses droits individuels. C'est, entre autres (par exemple : Grotius (1583-1645), Locke (1632-1704), Kant (1724-1804), Leibniz (1646-1716), la philosophie politique de Hobbes (1588-1679) : l'état de nature est la guerre perpétuelle, puisque chacun y est fondamentalement libre. Pour mettre fin à une situation invivable, il faut donc faire garantir ses droits (et du même coup, les limiter) par une autorité supérieure, s'exprimant par la loi ¹³⁰. Pour Locke, l'état de nature est au contraire bénéfique, mais perfectible, d'où encore le contrat social. Mais c'est toujours la volonté individuelle qui fonde la société et l'Etat. Pascal (1623-1662) déduira l'existence de Dieu non du cosmos, mais de la nature humaine, après que Montaigne (1533-1592) se soit penché sur son moi dans les *Essais*.

Descartes (1596-1650), enfin : le cogito prend comme point de départ le sujet, comme la perspective dans la nouvelle peinture, ou la musique alors moderne. Le monde n'est plus donné, révélé, mais construit par le sujet et son activité rationnelle.

¹³⁰ C. Atias, *Philosophie du droit*, Paris, PUF, 1999, 64-65, fait ainsi remarquer la référence faite à la loi par des définitions essentielles du Code civil : « *La propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements* » (art. 544) ;
« Les conventions légalement formées tiennent lieu de loi à ce qui les ont faits » (art. 1134-1).

Franchissons les siècles pour arriver dans nos parages. Au milieu du XIXe, on s'inquiète des excès de l'individualisme. En 1848, la Constitution de la Seconde République énumère les devoirs des citoyens. Au début du siècle suivant, le constitutionnaliste [99] L. Duguit s'empporte contre la notion de droit subjectif et se lance dans une oeuvre de reconstruction du système juridique susceptible de s'en passer. Mais au lendemain du second conflit mondial, la crainte du danger totalitaire -passé et actuel- amène à les valoriser de nouveau, au point qu'on peut y voir un danger de pulvérisation ¹³¹. D'une part, leur multiplication peut aboutir à mettre l'accent davantage sur la rivalité des passions individuelles que sur les buts collectifs. D'autre part, tout besoin, même légitime, constitue-t-il un droit ? Il faut, pour le satisfaire, un débiteur. Pendant longtemps, non sans naïveté ou mauvaise foi, on a cru que l'Etat pourrait tenir ce rôle ; aujourd'hui qu'il se retire de beaucoup de ses postes habituels, on a du mal à combler les vides... Enfin, il peut arriver que le droit subjectif fasse bon marché de l'existence de l'autre : que dire des projets de divorce sans faute, où l'un des deux époux peut unilatéralement décider de la rupture, sans avoir à lui donner de motif ?

La passion, c'est connu, ne souffre pas de limites. Mais le droit ?

¹³¹ Cf. J. Carbonnier, *op.cit.* (*Flexible droit*), 121-126.

Section IV : Contenir les passions

[Retour à la table des matières](#)

Avant d'y venir, parlons un peu d'amour. Car n'y a-t-il pas une opposition indépassable entre le droit et la mère des passions ?

A) La subversion amoureuse

Si l'état amoureux peut s'éprouver à tout âge, il en est de plus recommandés que d'autres ¹³². On le concédera volontiers aux adolescents et aux jeunes, avec un sourire entendu (ça leur passera...). Au-delà de ces âges, on excusera plus facilement les vedettes du spectacle et les artistes d'en être victimes, puisqu'il n'appartiennent pas vraiment au monde des adultes : l'exacerbation de la sensibilité fait partie de leur art. Pour les autres, on sera beaucoup plus sévère. De l'homme marié, de la mère de famille cédant à la passion, on dit qu'ils se comportent comme des « gosses ».

Quant à l'homme mûr au bras d'une jeunesse, il suscite la moquerie : le barbon est un rôle de la commedia dell'arte...

Ces attitudes assez peu nuancées tiennent au respect de l'ordre, même s'il est ici plus social que juridique (aucune loi n'interdit le mariage à des individus séparés par une grande différence d'âge). Car l'état amoureux possède un grand pouvoir [100] subversif ; nous avons vu qu'il suppose toujours une profonde remise en question. Il débouche donc sur l'imprévisible, le désordonné. Le couple passionnel est toujours hors-la-loi. Or s'il arrive au droit de vouloir fonder un ordre nouveau, il s'agit quand même d'un ordre. D'autre part, le législateur annonce la couleur : instaurer des comportements prévisibles, fournir des modèles, c'est l'essence du droit.

¹³² Cf. F. Alberoni, op.cit. (Le choc amoureux), 91-99.

Mais pas que du droit, peut-être aussi de l'amour. En effet, quoi qu'il en coûte, l'amour ne peut se construire que sur l'abandon de l'idéal fusionnel.

Doit-on pour autant le distinguer radicalement de l'état amoureux ? Christian David parle ¹³³ à ce sujet du caractère « nucléaire » de l'amour *sexuel* par rapport à toute autre forme d'amour, y compris l'état amoureux (on sait bien que l'accomplissement du désir sexuel peut *éventuellement* diminuer la force de cet état). Freud lui-même insiste bien sur l'existence de ce noyau central :

« Le noyau de ce que nous appelons amour est formé naturellement par ce qui est communément connu comme amour et qui est chanté par les poètes, c'est-à-dire l'amour sexuel, dont le terme est constitué par l'union sexuelle. Mais nous n'en séparons pas toutes les autres variétés d'amour, telles que l'amour de soi-même, l'amour qu'on éprouve pour les parents et les enfants, l'amitié, l'amour des hommes en général, pas plus que nous n'en séparons l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites (...) Nous pensons qu'en assignant au mot amour une telle multiplicité de significations, le langage a opéré une synthèse parfaitement justifiée... » ¹³⁴.

La pulsion sexuelle constitue donc le premier élément de rapprochement entre les deux notions. Mais la spontanéité, le sentiment fusionnel ne règnent-ils pas dans l'état amoureux, alors que l'amour exige un contrôle de soi-même, un renoncement à certains idéaux ? L'idéal fusionnel provient certainement des expériences de l'enfance, plus précisément du stade narcissique. Freud lui-même écrit que l'état amoureux «... *n'est qu'une réédition de faits anciens, une répétition de réactions infantiles, que c'est là le propre même de tout amour et qu'il n'en existe pas qui n'ait son prototype dans l'enfance* ». ¹³⁵

L'état amoureux, donc, mais pas que lui : tout amour, ce qui alourdit l'hypothèse... Car il faut en convenir : la petite enfance n'est pas le paradis ludique sous laquelle nous nous la voyons le plus [101] souvent. Il se pourrait même qu'elle constitue une des périodes les plus difficiles de la vie. L'enfant doit procé-

¹³³ Cf. C. David, *L'état amoureux*, Paris, Payot, 2002, 17.

¹³⁴ S. Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*, dans : *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Chapitre 8.

¹³⁵ S. Freud, *Observations sur l'amour de transfert*, dans : *De la technique analytique*, Paris, PUF, p.128.

der à des efforts de refoulement considérables alors qu'il est alors mal équipé pour réagir contre ses pulsions ; les frontières entre fantasmes et perception sont encore incertaines, et déjà le principe de réalité s'annonce, avec ses dures exigences... Il n'y a donc guère à s'étonner que le psychisme puisse en être ébranlé durablement et que la vie affective de l'adulte résonne des échos de cet âge premier. D'autant plus que notre développement psychique obéit à une loi de complexification croissante. D'où la nécessité de pauses, d'une dédifférenciation ¹³⁶, que peut fournir la vie : l'orgasme (au point qu'on le surnomme de façon significative « la petite mort »), l'état amoureux :

«... Le sujet réalise une fermeture hermétique au monde et à soi-même, un anéantissement, mais c'est pour se plonger tout entier dans le plus intense sentiment de plénitude qu'il soit capable d'éprouver, pour se résoudre en lui. Or ce sentiment est vécu comme l'accomplissement d'une fusion avec autrui » ¹³⁷.

Pour autant, l'état amoureux et l'amour peuvent dépasser le stade de la pure répétition ¹³⁸ :

« Si les fixations infantiles ne sont pas trop fortes, si la propension à vivre la relation érotique sur le mode oral ou anal exclusivement n'est pas trop accentuée, si les blessures narcissiques liées à la condition même de l'enfance aussi bien que l'histoire infantile personnelle, n'ont pas sidéré l'élan libidinal vers autrui, alors l'amour reçu, tout comme l'amour activement prodigué, ne peuvent plus être regardés comme n'atteignant que les seuls buts de la satisfaction sexuelle et de la satisfaction narcissique » ¹³⁹.

La liste des conditions est donc importante : la difficulté à les satisfaire toutes explique que le chemin qui conduit de l'état amoureux à l'amour soit une voie difficile, alors qu'elle semble si aisée... au début. Car petit à petit, l'altérité du partenaire se révèle. Elle ne quittera plus la scène, si bien que :

¹³⁶ Cf. C. David, *op.cit.*, 48-50.

¹³⁷ F. Pasche, Régression, perversion, névrose, dans : *À partir de Freud*, Paris, Payot, 1969.

¹³⁸ N'y a-t-il pas, se demandait Freud, «... d'autres pulsions que celles qui tendent à rétablir un état antérieur, n'y en a-t-il pas qui aspirent aussi un état jamais atteint ? », (Au-delà du principe de plaisir, V).

¹³⁹ C. David, *op.cit.*, 55.

« L'amour ne devient possible que lorsqu'on prend le point de non-retour de l'autre comme sa propre vraie limite, quand on le veut comme sa propre vraie limite » ¹⁴⁰.

Quand on le *veut*. La formule souligne bien le rôle de la volonté, la part de contrainte (sur soi) qu'elle implique, à l'opposé [102] de la spontanéité de la passion. Si les volontés des deux amants se rejoignent, il y a conclusion d'un pacte affectif, que le Code civil revêtira de droit, sous des habits divers et suivant un ordre croissant d'obligations, du concubinat au mariage, en passant par le PACS.

Mais on peut ne pas le vouloir, ne pas renoncer à la projection du désir, ou, pire encore, le vouloir sans le pouvoir, ou bien être seul à le vouloir réellement. Dans ces cas malheureux, la souffrance prendra au rendez-vous la place de l'amour.

Il faut donc contenir les passions. Ce à quoi le droit s'emploie très souvent.

B) Les passions, effets de la faiblesse

[Retour à la table des matières](#)

Si l'on peut éprouver de la passion pour le droit, si celui-ci peut poursuivre passionnément certains objectifs, sa finalité ne peut résider dans l'accomplissement des passions. Elles sont contraires à l'ordre institué et souvent injustes : la violence fait partie des vices majeurs du consentement. Les civilistes, précédés par les canonistes, ont par ailleurs entouré les relations sexuelles et le mariage d'un certain nombre de digues. L'attirance sexuelle fut longtemps considérée comme une passion particulièrement active (contrairement au proverbe, la chair n'est pas faible...) et la psychanalyse n'a pas démenti ce point de vue. Quant au mariage, dans la mesure où la société était considérée comme un emboîtement de familles et le chef de famille à l'instar d'un roi, il constituait une armature fondamentale de l'ordre social et politique. Il fallait donc le protéger contre la versatilité des passions. Nous y reviendrons. Dirigeons-nous pour le moment vers les pénalistes. Logiquement, on devrait attendre le maximum de rigueur de la part de ces

¹⁴⁰ *Ibid.*, 108.

veilleurs de l'ordre public. Nous allons constater que sans évidemment légitimer les passions, ils y voient depuis longtemps un motif d'adoucissement de la sanction. Car la responsabilité *individuelle* ne peut s'édifier sur le seul constat de l'accomplissement de l'infraction (élément matériel, objectif) ; elle doit aussi reposer sur la volonté de l'agent (élément intentionnel, subjectif) et donc sur son libre arbitre. Si celui-ci est atténué par la passion, la responsabilité se trouve diminuée d'autant.

Ce raisonnement n'est pas récent ¹⁴¹. On le trouve affirmé en 1559 ¹⁴² par André Tiraqueau (1488-1558) dans le premier grand traité français de droit pénal ¹⁴³ : le *De poenis temperandis aut etiam [103] remittendis* ¹⁴⁴, consacré aux circonstances atténuantes et aux divers motifs de suppression de la peine.

André Tiraqueau connut apparemment une existence sans aspérité particulière. Marié avec la fille du lieutenant criminel et particulier de Fontenay-le-Comte, il exerça dans cette ville les fonctions de juge. Très cultivé, c'était un humaniste qui eut Rabelais pour ami. Catholique, il ne montra aucun sectarisme envers les protestants ¹⁴⁵, alors que l'époque y portait. Ses oeuvres eurent un grand succès et furent plusieurs fois rééditées. Mais elles concernent surtout le droit privé et le droit canonique, beaucoup plus que le droit pénal.

¹⁴¹ Si le raisonnement est effectivement ancien, les notions de responsabilité, de culpabilité et d'imputabilité ne sont apparues dans la langue française qu'à l'extrême fin du XVIIIe siècle (et même plus tard pour l'imputabilité).

¹⁴² Son ouvrage est de publication posthume.

¹⁴³ L'expression de « traité de droit pénal » paraîtra étrange à l'étudiant qui consultera cet ouvrage. Bien des arguments en sont fondés sur des citations d'auteurs littéraires (on voit mal un pénaliste actuel commenter un arrêt en citant Baudelaire ou René Char...), des textes religieux ; en revanche aucune référence n'est faite aux ordonnances royales et aux coutumes françaises. Il faut se souvenir que le droit français ne fut enseigné dans les Facultés de droit qu'à la fin du XVIIe siècle. Le droit romain et le droit canon étaient considérés comme bien supérieurs, au point que les docteurs l'étaient *in utroque iure*, en *l'un et l'autre* droits. Les étudiants ne recevaient donc aucun enseignement de droit pénal français. Leurs connaissances ne pouvaient leur venir que d'exemples tirés de l'enseignement secondaire, fournis par des professeurs de théologie le plus souvent jésuites ou oratoriens. Puis ils apprenaient sur le tas, avec l'aide des praticiens. Enfin, le droit pénal était rare dans les coutumes françaises, en voie de rédaction officielle à l'époque de Tiraqueau.

¹⁴⁴ Il était évidemment rédigé en latin. Grâce à André Laingui, il est maintenant disponible en français : cf. A. Laingui, *Le « De poenis temperandis de Tiraqueau (1559) »*, Paris, Economica, 1986.

¹⁴⁵ Il se lia même entre 1541 et 1546 avec Théodore de Bèze, qui devait abjurer le catholicisme en 1548 et devenir le principal lieutenant de Calvin, en même temps qu'un des principaux auteurs protestants.

Que pense t-il des passions ?

Certaines peuvent émaner d'un tiers et agir sur le sujet à son corps défendant, comme la violence. Dans ce cas, l'auteur de l'infraction doit malgré tout être puni nous devons résister au mal-mais d'une peine plus légère que la normale. Cependant, si son libre arbitre a été totalement annihilé (cas de la femme violée), toute punition lui sera évitée ¹⁴⁶.

Mais Tiraqueau envisage plus généralement les passions éprouvées par le sujet lui-même. Elles constituent des circonstances atténuantes : «... *lorsque quelqu'un a commis une infraction sous l'effet de la colère ou de la douleur, il y a lieu de le punir avec quelque clémence* » ¹⁴⁷. En effet, l'auteur de l'infraction n'est plus en mesure d'exercer son entier contrôle sur lui-même : «... *la crainte d'un péril imminent, un excès de douleur anéantissent la réflexion ; l'homme en proie à une intense douleur n'est plus maître de son esprit...* » ¹⁴⁸. Trait remarquable, Tiraqueau poursuit en [104] précisant bien que le passage à l'acte n'est pas provoqué par un vice particulier, mais plutôt par la faiblesse inhérente à la nature humaine. Autrement dit, l'infraction aurait pu être commise par un individu « normal » :

«...les jurisconsultes (...) ont décidé que les délits que l'on commet sous l'effet de la colère ou de la douleur, ne doivent pas être punis avec trop de sévérité. Leurs décisions se fondent sur la conscience de l'infirmité et de la fragilité de la nature humaine (...) Car combien peu arrivent à dissimuler ou à contraindre la colère qui les prend ou la douleur, sans les trahir par un geste mauvais ou une parole mauvaise ? Presque tous, nous cédon à la douleur ou à la colère, nous leur obéissons, nous nous laissons dominer par elles... » ¹⁴⁹.

Cependant, tous les êtres humains ne sont pas également armés contre les passions : on doit être d'autant plus clément avec les plus vulnérables à la faiblesse, que leur incapacité soit temporaire ou définitive. Cette incapacité temporaire frappe les mineurs, pour plusieurs raisons :

¹⁴⁶ A. Tiraqueau, *op. cit.*, cause 36.

¹⁴⁷ Cause 1, paragraphe 1.

¹⁴⁸ Cause 1, paragraphes 6-7.

¹⁴⁹ Cause 1, paragraphe 22.

«... la première est que la jeunesse est, pour ainsi dire, par nature, un excitant propre et spécifique au vice, en sorte qu'il vaut mieux imputer la faute du mineur au défaut de l'âge qu'à une malice opiniâtre et à la perversité. La seconde raison est que cet âge ne possède pas encore le plein usage du jugement et du discernement (...) On peut espérer qu'ils s'amenderont et qu'ils abandonneront à la fois leur jeunesse et leurs vices. Comme un des buts du châtement est l'amendement du coupable ainsi que nous le dirons plus bas, dans la mesure où l'on peut penser que cet amendement se produira même en l'absence de peine, il y a tout lieu de supprimer la peine ou, du moins de l'atténuer » ¹⁵⁰.

En revanche, les femmes sont l'objet de moins de sévérité pour des raisons constitutives : il faut tenir compte de la faiblesse de leur raison, de leur moindre empire sur elles-mêmes :

«... Les femmes sont douées de moins de raison que les hommes (...) Il est donc logique que les femmes soient moins gravement châtiées au cas d'infraction (...) Dans la mesure où les hommes sont doués de plus de raison que les femmes, grâce à quoi ils peuvent plus virilement résister aux incitations des vices et -pour parler comme les théologiens- résister aux tentations, il est équitable de punir avec plus de clémence les femmes ; mais il ne convient pas de leur accorder une totale impunité, comme aux animaux, puisque ceux-ci sont tout à fait privés de raison, tandis que les femmes en ont quelque peu » ¹⁵¹.

[105]

Nous avons jusqu'ici cité des passages de Tiraqueau portant surtout sur la colère. Mais l'amour ? Il n'est pas absent de ses réflexions, loin s'en faut : il lui donne même beaucoup d'importance, citant des auteurs assurant qu'il constitue la plus forte des passions. Une folie, à vrai dire :

«... l'amour est une espèce de folie (...) Les poètes qualifient indistinctement l'amour de folie et les amants de forcenés, de fous, de furieux (...) rien n'a plus de véhémence que cette frénésie : la contenir relève d'une philosophie accomplie (...) « Aucune volupté, dit-il [Socrate], n'est plus véhémente, aucune plus furieuse, que la volupté amoureuse ». Et toujours

¹⁵⁰ Cause 7, paragraphe 7.

¹⁵¹ Cause 9, paragraphes 5-6.

chez Platon (...) Agathon dit qu'il n'y a pas de volupté plus forte que l'amour. Cicéron, le père de l'éloquence latine, (...) écrit « qu'il importe de remarquer la force de la fureur amoureuse : parmi toutes les passions de l'âme, aucune à coup sûr, n'est plus véhémence ». Quant à Balde, au courant de toutes les sciences : (...) il écrit qu'il est digne d'un philosophe -et non pas d'une femme-, d'emprisonner cette passion dans de justes limites (...) J'affirmerai que l'on doit punir de matières atténuée, voire laisser impuni, celui qui a commis quelque infraction en raison d'un amour excessif et trop ardent, comme s'il avait commis son acte moins par une décision de sa volonté que par la force de son égarement. » ¹⁵².

La dernière phrase pose le problème du crime passionnel, que nous abordons plus loin. Relevons pour le moment plusieurs traits dans la citation de Tiraqueau, révélateurs de la culture de l'époque. D'une part, la force attribuée à la passion amoureuse, non sans raison : héritiers du romantisme et de Freud, nous le savons bien. D'autre part, le discrédit jeté sur elle. Nous la considérons d'ordinaire avec plus d'indulgence. Mais pendant de très longs siècles, il n'en fut pas ainsi. Sans attendre le christianisme -d'ailleurs Tiraqueau cite des auteurs de l'Antiquité- la plupart des philosophes et des médecins recommandait un usage modéré de la sexualité et prêchait la modération des passions. Enfin, remarquons que Tiraqueau reprend l'affirmation de Balde suivant laquelle une femme ne peut y parvenir. C'est que le christianisme médiéval -on en sortait à peine- avait enseigné le danger de la sexualité féminine. La femme était supposée particulièrement apte à ces embrasements. Cela d'autant plus que ceux qui les en accusaient -les clercs- étaient statutairement privés de vie sexuelle et en ressentaient le manque... Il était normal que le discours des juristes s'en ressentît : ils étaient formés au droit canon, et en matière d'organisation familiale, l'Eglise pesait de tout son poids.

¹⁵² Cause quatre, paragraphes 1-2-3.

[106]

C) L'encadrement de la sexualité

[Retour à la table des matières](#)

« *Mieux vaut se marier que de brûler.* » (sous-entendu : en enfer).

L'affirmation célèbre de Saint Paul ¹⁵³ fut à l'origine d'un courant important dans le christianisme, faisant du mariage la digue de la sexualité. Pour autant, ce fut aussi l'Eglise qui affirma la prééminence du sentiment -du consentement- dans le sacrement de mariage, contre les arrangements des familles. Il est vrai que le consentement que se donnaient l'un à l'autre les époux ne pouvait être repris, en raison de la prohibition du divorce : la liberté de faire n'était pas encore celle de défaire. Mais même compte tenu de cette importante restriction, la prééminence donnée à la volonté des seuls époux était étonnamment moderne. Au point d'ailleurs que les moeurs et les pouvoirs civils, souvent, ne suivaient pas : le mariage demeurera une affaire de familles.

Une fois le choix mutuel opéré, les époux avaient en principe à se conformer à un certain nombre de modèles, notamment dans leur vie sexuelle : le mariage devait être d'autant plus stable qu'il était définitif ¹⁵⁴. Et aussi constituer un remède contre la concupiscence. Entendons par là la passion amoureuse dans son aspect charnel. Saint Paul, une fois encore, le dit bien : « *Il est bon pour l'homme de s'abstenir de la femme. Toutefois, à cause des débauches, que chaque homme ait sa femme et chaque femme son mari* » ¹⁵⁵. Il sera suivi par les théologiens et les juges ecclésiastiques lorsqu'il disserteront du devoir conjugal. Jonas d'Orléans parlera de médecine ; Burchard de Worms de remède. Le mariage peut même favoriser la rémission des péchés, notamment ceux de la prostituée, comme le

¹⁵³ Paul, Épître aux Corinthiens, VII, 1.10

¹⁵⁴ Son caractère définitif était cependant quelque peu diminué par la survenance du veuvage, très fréquent, suivi éventuellement du remariage, autorisé par l'Eglise. Aujourd'hui, la promesse-purement morale-de s'aimer pour la vie constitue un enjeu d'une autre taille.

¹⁵⁵ Cf. *supra*, n.1. Si l'islam ne fut pas plus tendre envers les femmes, son attitude envers la sexualité était différente : « Vos femmes sont pour vous pour un champ de labour : allez à votre champ, comme vous le voudrez, mais faites auparavant une bonne action », (Coran, Sourate 2, verset 223).

montre bien l'exemple de Marie-Madeleine, mise plus tard à l'honneur par les artistes baroques. Non sans ambiguïté -il fallait bien attirer l'oeil- ils la peignent souvent partiellement dévêtue, en principe pour signifier son détachement des choses corporelles...

Les rapports sexuels sont légitimes à condition qu'ils aient pour but d'apaiser la concupiscence, de raviver l'affection mutuelle [107] ou d'engendrer des enfants ¹⁵⁶. Toutefois, ils ne doivent pas dépasser certaines limites (pour éviter les débauches redoutées par Saint Paul). De fréquence, tout d'abord : il est immoral de l'accomplir plusieurs fois par nuit ; le bon rythme est bi-hebdomadaire, ont décidé les clercs (une constante remarquable : aujourd'hui les juges de la République, sollicités par les plaideurs, ont fixé la même fréquence au devoir conjugal...). Car trop aimer sa femme constitue une faute, qui rend le mari (c'est toujours lui qui en est accusé) adultère, reconnaît-on depuis saint Jérôme (347-420) ! En effet, plusieurs siècles après lui, des canonistes le répéteront. Ainsi Yves de Chartres précise : « *dans le mariage faire l'amour voluptueusement et immodérément est adultère* » ; Vincent de Beauvais affirme : « *Un homme qui aime sa femme passionnément commet un adultère... L'homme sage doit aimer sa propre femme avec son jugement et non avec ses sens* ». D'ailleurs, la femme, le vin et la musique sont souvent associés comme autant de débordements qui conduisent à l'ivresse, au dérèglement ¹⁵⁷ (on trouve la même association dans le Coran ¹⁵⁸).

C'est pourquoi il faut bien faire l'amour, c'est-à-dire s'abstenir de pratiques jugées répugnantes (la sodomie -entre partenaires hétérosexuels, bien sûr- et aussi le coït interrompu). La sodomie peut même être jugée plus grave que l'inceste. Bernardin de Sienne pensait ainsi préférable « *qu'une femme s'unisse avec son propre père d'une façon naturelle que contre-nature avec son mari* ». ¹⁵⁹

Les choses ne s'arrangeront pas avec la Renaissance, au contraire ¹⁶⁰. À la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, les ordres religieux de création récente

¹⁵⁶ Cf. J.-P. Royer, L'homme et le droit, dans : J.Poirier (dir.), *Histoire des moeurs*, Tome II, Paris, Gallimard, 1991,565.

¹⁵⁷ Cf. M.Poizat, *op.cit.*, 46-47.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 54.

¹⁵⁹ Cit. par J.-L. Gazzaniga, La sexualité dans le droit canonique médiéval, dans : J.Poumarède-J.P.Royer (dir.), *Droit, histoire et sexualité*, Université de Lille II, 1987, p. 48.

¹⁶⁰ Cf. M.-S. Dupont-Bouchat, Les nouvelles conduites sexuelles au XVIe et XVIIe siècles- Discours de l'Eglise et discours du droit laïque, *ibid.*, 105-117.

(Carmes et Jésuites) opèrent la promotion d'un nouveau modèle familial, la *Sainte-Famille*. L'enfant Jésus et ses deux parents, marqués par la chasteté : la Vierge, évidemment ; mais aussi -et c'est le fait nouveau- Saint Joseph, qui tend à l'éclipser. Or celui-ci est également chaste. On le trouve très souvent représenté dans l'art religieux de la Contre-Réforme. D'autre part, alors qu'au Moyen-Age les justices laïque et ecclésiastique étaient parallèles en matière d'organisation familiale, elle se rapprochent, redoublant les sanctions des comportements jugés immoraux (adultère, inceste, sodomie, pour l'essentiel. Les sodomites étaient exécutés par le feu. L'adultère est de plus en plus fréquemment qualifié d'« *énorme crime* ») : le délinquant pourra [108] être puni deux fois : par l'autorité religieuse, puis par l'autorité civile, ce qui est autrement plus grave (les peines ecclésiastiques sont le plus souvent limitées au jeûne ou à l'amende honorable). Par ailleurs, transformation capitale, *le péché devient de ce fait un délit*. Ce dernier terme est d'ailleurs souvent utilisé dans les sentences rendues par les tribunaux civils.

D) Le Code civil de 1804 et la méfiance envers les passions

[Retour à la table des matières](#)

Beaucoup plus tard, dans le Code civil de 1804, on retrouve des traces du modèle religieux de la Sainte Famille, dans un code pourtant laïc et qui admettait le divorce (il avait cependant supprimé la cause d'incompatibilité d'humeur, admise en 1792). Supériorité de l'homme sur la femme, du père sur la famille, avec pour pendant l'incapacité juridique de la femme mariée (elle prend définitivement fin en 1942... sous le régime de Vichy !). Quant à l'adultère, il peut produire des fruits vénéneux : des enfants, ceux de la nature, expression ici opposée aux intérêts de la société. Devant le Tribunat, Lahary le dira très clairement, même si ces phrases nous heurtent aujourd'hui :

« La naissance d'un enfant, fruit de l'inceste ou de l'adultère, est une telle monstruosité dans l'ordre social, une vraie calamité pour les moeurs (...) Il serait à désirer qu'on pût en éteindre jusqu'au souvenir ».

Les enfants de cette sorte n'auront donc droit qu'à des aliments, puisqu'il serait impensable de les traiter à égalité avec les enfants légitimes. De surcroît, ces ali-

ments ne leur seront dûs que sur la succession de leurs père et mère, c'est-à-dire après la mort de ces derniers, par peur du scandale...

Le Code civil de 1804 est d'ailleurs beaucoup moins favorable aux jeunes, même légitimes, qu'on a pu le prétendre. Comme l'a bien montré X. Martin ¹⁶¹, le Code reste sceptique sur leur maturité (comme celle, d'ailleurs, de la femme). Même si elle est légalement fixée à vingt et un ans, le consentement des parents à leur mariage demeure nécessaire jusqu'à ce qu'ils aient atteint 25 ans. Portalis dit expressément en 1801 que les parents doivent servir de remparts aux passions : « Un acte tel que le mariage décide du bonheur de toute la vie : il serait peu sage, quand il s'agit d'une chose qui tient de si près à l'empire des passions les plus terribles, de trop abréger le temps pendant lequel les lois associent la prudence des pères aux résolutions des enfants ».

[109]

Tronchet, un autre rédacteur du Code, affirme :

« la séduction des passions donne à tous les hommes, par rapport au mariage, les faiblesses de la minorité ».

Bonaparte lui-même en est bien d'accord, qui précise qu'en cas de divorce, les époux, même majeurs « *doivent toujours être considérés comme mineurs, parce que les passions ne leur permettent pas d'user de leur maturité d'esprit* »

Mais même si l'on peut admettre que le manque d'expérience propre à la jeunesse justifie quelque attention du législateur, il reste que le Code nous choque davantage sur un autre point : la méfiance qu'il manifeste envers les sentiments éprouvés par les enfants à l'égard de leurs parents. Puisqu'ils ne sont pas forcément avérés, il convient de les étayer par ce qu'il faut bien appeler avec Xavier Martin un *chantage successoral*. Car il faut restaurer la puissance paternelle, « *ce premier frein des passions de la jeunesse* », comme la définira en 1800 un orateur. L'arme dont on la dotera est simple : il s'agit de la quotité disponible, c'est-à-dire la part de sa succession dont le père de famille peut disposer librement. Plus on l'étendra, plus on augmentera le pouvoir du père sur ses enfants. L'article 913,

¹⁶¹ Cf. X. Martin, À tout âge ? Sur la durée du pouvoir des pères dans le Code Napoléon, *Revue d'histoire des Facultés de droit et de la science juridique*, Vol. 13, 1992, pp. 217-301.

adopté en avril 1803, la fixe à la moitié des biens si le disposant ne laisse à son décès qu'un enfant légitime, au tiers s'il en survit deux, au quart s'il en laisse trois ou davantage. Sans prendre garde que notre Code actuel (toujours l'art. 913) a conservé les mêmes proportions (il est vrai, sans distinguer les enfants naturels des légitimes), nous objecterons avec spontanéité que c'est faire injure à la sincérité des sentiments et des attachements. D'autres le pensaient déjà, mais Maleville (un des rédacteurs du Code) leur répond qu'au contraire, cette pression pourra faire naître des sentiments authentiques, par la force des habitudes :

« On a dit que le désir de profiter de la portion laissée à la disposition des ascendants rendrait les enfants hypocrites, et les engagerait à mettre dans leur conduite des apparences d'un respect qu'ils n'auraient pas dans le coeur. Ce serait toujours un avantage de ramener au devoir par l'espérance et par la crainte ceux sur qui l'amour du devoir serait impuissant. Eh ! Que serait la société, si les hommes s'y montraient à découvert avec tous les vices que l'intérêt les engage à voiler ? Bien souvent l'apparence de la vertu a l'effet de la vertu même. Elle fera contracter aux enfants les heureuses habitudes qui forment les moeurs et assurent la paix des familles ».

La paix des familles et les emportements des passions, voire des vices, ne font donc pas bon ménage. Les jeunes en sont particulièrement suspectés. Cette méfiance n'est pas neuve : nous avons déjà vu Tiraqueau la manifester. Mais il nous choque de la voir ressassée après 1789. Après, justement...

[110]

Car à l'époque du Code civil, on sortait à peine des tourmentes révolutionnaires. Beaucoup éprouvaient le besoin d'une pause (Napoléon leur assurera que... *la Révolution est terminée*), voire d'un retour à plus de stabilité. Stabilité familiale, certes, après les bouleversantes innovations du divorce et de l'égalité successorale entre filles et garçons. Mais aussi politique : pour les rédacteurs du Code, l'ordre dans la famille est garant de l'ordre public. Les pères de famille sont des collaborateurs de l'Etat, qui ne peut tout faire. Il faut encore citer Maleville :

« Les pères sont la providence des familles, comme le gouvernement est la providence de l'Etat : il serait impossible à celui-ci de maintenir l'ordre s'il n'était efficacement secouru par les premiers ; il userait ses ressorts en déployant sans cesse sa puissance ; et le meilleur de tous les gouverne-

ments est celui qui, sachant arriver à son but par les causes secondes [les autorités paternelles], paraît gouverner le moins ».

E) Le droit civil positif et la consécration de la liberté

[Retour à la table des matières](#)

Les régimes communistes faisaient aussi de la famille une institution d'apprentissage de l'homme nouveau. Dans les Etats démocratiques actuels, on paraît moins ambitieux, ou plus respectueux de la vie privée. Aussi bien en droit civil que pénal, on reconnaît à l'individu la liberté de ses choix, pourvu que leur réalisation ne porte pas atteinte à la liberté des autres. Autrement dit, il dispose d'une plus grande latitude qu'auparavant dans l'accomplissement de ses passions. On attend toutefois de lui qu'il sache les contenir dans certaines limites (notamment en matière de sexualité), ce qui rejoint la leçon de beaucoup de philosophes.

Si nous feuilletons le Code civil actuel, nous nous apercevons d'abord qu'il fait davantage référence aux devoirs qu'aux sentiments, sans parler des passions. L'art. 203 dit que le mariage oblige les époux à entretenir leurs enfants ; l'art. 206 qu'ils *doivent* des aliments à leurs beaux-parents s'ils sont dans le besoin, de la même façon qu'à leur père et mère (les rédacteurs n'avaient sans doute pas prévu l'allongement de la durée de la vie, qui dilate fortement cette obligation...); entre eux, « *Les époux se doivent mutuellement fidélité, secours, assistance* » (art. 212). Un code n'est évidemment pas une lettre d'amour. De telles dispositions ne nient pas les sentiments ; elles veillent seulement à prémunir l'institution familiale contre leur éventuel épuisement ou affaiblissement. Par ailleurs, on peut convenir avec beaucoup de philosophes du droit que celui-ci exprime un devoir être, qui peut se situer à une plus ou moins grande distance de la réalité : le juriste n'est pas un sociologue même s'il peut avoir besoin de ses services.

[111]

Il arrive cependant que le Code civil envisage plus directement les passions. Celles qui influent sur le sujet de l'intérieur, comme celles qu'il peut infliger aux autres, notamment la violence. L'art. 1113 nous dit qu'elle est une cause de nullité du contrat, ajoutant même qu'il suffit que la violence ait été exercée sur le conjoint, les descendants ou les ascendants de la partie contractante. L'article sui-

vant distingue la violence de la prééminence parentale : « *La seule crainte révérencielle envers le père, la mère, ou autre ascendant, sans qu'il y ait eu de violence exercée, ne suffit point pour annuler le contrat* ».

Une autre forme de violence infligée à autrui peut résulter des conditions de certains divorces : même si elles sont aujourd'hui devenues banales, toutes les séparations ne sont pas mutuellement acceptées. L'article 240 prévoit donc que :

« Si l'autre époux établit que le divorce aurait, soit pour lui, compte tenu notamment de son âge et de la durée du mariage, soit pour les enfants, des conséquences matérielles ou morales d'une exceptionnelle dureté, le juge rejette la demande ».

Dans 95% des procédures, c'est l'épouse qui invoque cette règle. Prise au pied de la lettre, elle aurait pu constituer un barrage important aux passions, empêchant par exemple l'époux adultère de mettre fin à son union pour vivre un nouvel amour. Mais l'exceptionnelle dureté n'est que rarement admise par les juges, qui retiennent l'aggravation d'un état de santé déjà déficient, peu souvent l'atteinte aux convictions religieuses ou les conséquences financières défavorables pour l'époux délaissé (la prestation compensatoire est là pour y remédier, dans la mesure du possible). Quoiqu'on puisse en penser sur le plan moral, l'attitude inverse aurait conduit à paralyser le divorce dans beaucoup de cas, ce qui n'est pas la tendance des mœurs. Au contraire, puisqu'une proposition de loi récente ¹⁶² entendait supprimer le divorce pour faute et instituer un droit unilatéral au bénéfice de l'époux souhaitant la rupture de l'union.

Quoi qu'il en soit, la procédure de divorce peut entraîner des souffrances et donc des réactions passionnelles. Le Code les limite : « *Les débats sur la cause, les conséquences du divorce et les mesures provisoires ne sont pas publics* » (art. 248). Ces réactions sont d'autant plus à craindre qu'une faute est recherchée : son éventuelle preuve peut donner un sens à la souffrance de l'époux abandonné ; elle peut aussi mettre à la charge du fautif d'importantes obligations financières (dans la pratique, les juges prononcent dans la très grande majorité des cas le partage des torts). Il importe à chacun d'établir ou rejeter la faute, ce qui [112] implique la

¹⁶² Ces lignes ont été écrites en septembre 2002. Depuis, il semble que le divorce pour faute doive être maintenu.

plupart du temps une relecture du passé traumatisante sur le plan affectif. L'article 248-1 prévoit donc que le juge peut faire silence sur la cause du divorce, de manière à circonscrire ses effets :

« En cas de divorce pour faute, et à la demande des conjoints, le juge aux affaires familiales peut se limiter à constater dans les motifs du jugement qu'il existe des faits constituant une cause de divorce, sans avoir à énoncer les torts et griefs des parties ».

Le Code peut aussi se situer en dehors de la réglementation des rapports conjugaux pour considérer certaines passions. L'article 488 envisage le cas du majeur atteint par « *une altération de ses facultés personnelles* », notamment celui qui « *par sa prodigalité, son intempérance ou son oisiveté, s'expose à tomber dans le besoin ou compromet l'exécution de ses obligations familiales* ». Dans ces cas, la capacité juridique du sujet pourra être entamée par un contrôle exercé par le juge. La formulation employée par le Code est intéressante : elle vise à donner une coloration positive à cette restriction de liberté. Le même article répète qu'il s'agit de protéger le majeur, sous-entendu : contre lui-même.

Quant au sexe, le Code civil en parle peu ¹⁶³, et de manière tout à fait... dépassionnée, dans la réglementation des actes de l'état civil, l'article 57 précisant que l'acte de naissance doit énoncer le sexe de l'enfant (mais aucune définition juridique du sexe n'est donnée).

Le principe général est celui de la liberté sexuelle. La loi du 11 juillet 1975 a même supprimé la spécificité de l'adultère : il n'est plus sanctionné en tant que tel, comme cause de divorce, mais se fonde dans le droit commun de l'injure, avec bien d'autres comportements. En fait, il ne pourra constituer un motif de divorce que si la manière dont il est accompli -et ressenti par l'autre conjoint- rend insupportable la vie commune :

« Le divorce peut être demandé par un époux pour des faits imputables à l'autre lorsque ces faits constituent une violation grave ou renouvelée des devoirs et obligations du mariage et rendent intolérable le maintien de la vie commune », (art. 242).

¹⁶³ Cf. C.Houin, La sexualité dans le droit civil contemporain, dans : J.Poumarède-J.P.Royer, *op.cit.*, 271-287.

Le pouvoir d'appréciation du juge est donc ici déterminant. On notera avec intérêt que la jurisprudence a pu qualifier d'adultère une relation qui ne comportait pas de rapports sexuels : c'est donc dire que la passion amoureuse peut exister sans son accomplissement physique, ou du moins, pour un temps en tout cas, faire impasse sur ce point. Les psychanalystes montreront ici quelque scepticisme, dans la mesure où ils postulent la pulsion sexuelle [113] comme base à la fois de l'état amoureux et de l'amour ¹⁶⁴. Tout en comprenant l'attitude des juges (il peut y avoir des cas de trahison plus graves qu'un simple rapport sexuel), on ne peut d'ailleurs qu'en souligner l'aspect partiellement contradictoire : si la jurisprudence énonce par ailleurs que les rapports sexuels sont essentiels au mariage (les plaideurs ont même pu demander au juge d'en fixer la fréquence), il paraît illogique qu'en même temps elle les exclue de l'adultère. Les juges d'ailleurs peuvent parfois explorer dans le détail l'accomplissement de ces rapports. En 1973, le Tribunal de grande instance de Béthune a ainsi disserté sur le type de baisers, adultérins ou non ¹⁶⁵. Celui de Dieppe a sanctionné un époux, qui faisait preuve « *d'un appétit sexuel dévorant, considérant l'épouse comme un objet à son entière disposition* », au point que celle-ci en fit une dépression nerveuse ¹⁶⁶. Remarquons que ce n'est pas l'excès d'ardeur qui est reproché, mais le fait qu'il ne soit pas consenti par l'autre époux.

Le principe reste donc celui de la liberté. D'ailleurs les époux sont bien libres d'avoir le type de relations sexuelles qu'ils désirent (la prohibition de la sodomie a disparu avec l'Ancien Régime), pourvu qu'ils soient tous les deux consentants : preuve a contrario, on a admis la possibilité d'un viol entre époux.

Mais on quitte ici le droit civil pour entrer sur le territoire plus redoutable du droit pénal.

¹⁶⁴ Cf. C. David, *L'état amoureux*, Paris, Payot, 2002 (première édition : 1971), 17.

¹⁶⁵ TGI Béthune, 12 juin 1973, J.C.P., 1975, II, 17 946.

¹⁶⁶ TGI Dieppe, 25 juin 1970, Gazette du Palais 1970, 2.243.

F) Le droit pénal positif : excuser les passions ?

[Retour à la table des matières](#)

L'ancien Code pénal excusait certains actes. Par exemple, le crime de castration, s'il avait été immédiatement provoqué par un outrage violent à la pudeur (art. 325). Ou encore le meurtre commis par l'époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il les surprenait en flagrant délit dans la maison conjugale (mais l'épouse agissant ainsi dans les mêmes circonstances n'était pas excusable...). En revanche, signe de déférence à l'égard de l'ancien modèle de la figure paternelle, le parricide n'était jamais excusable (art. 323).

Le Nouveau Code pénal est plus égalitaire (plus d'excuse pour l'époux trompé) et aussi individualiste. Car nous y retrouvons le principe général de la liberté (chacun peut vivre sa sexualité comme il l'entend), tempéré par le respect de celle des autres ¹⁶⁷.

Où passent les limites ?

[114]

Leur tracé n'est pas le même que dans le passé ¹⁶⁸. L'inceste ou l'homosexualité librement consentis entre partenaires majeurs ne sont pas interdits. La débauche et la prostitution en elles-mêmes non plus. Il faut simplement que la prostitution s'exerce dans certaines conditions. En effet, depuis la fermeture des maisons closes en 1946, la France a adopté le système abolitionniste, dans lequel la prostitution est libre. Entendons par là qu'elle ne constitue un délit ni pour la personne prostituée, ni pour le client (en Suède ce dernier peut être poursuivi), à condition qu'il n'ait pas de relations sexuelles avec un mineur de moins de quinze ans. Par ailleurs, la prostitution doit s'exercer sans causer de troubles à l'ordre public : l'article R 625-8 du Code pénal interdit aux prostituées de pratiquer le racolage actif, c'est-à-dire d'inciter publiquement et par tous les moyens une personne à des relations sexuelles. Récemment, le projet de loi Sarkozy a infléchi ce système aboli-

¹⁶⁷ Cf. J. Devèze, La sexualité en droit pénal contemporain, dans : J.Poumarède-J.-P.Royer, *op.cit.*, 291-307.

¹⁶⁸ Ou ailleurs : il n'est besoin que de rappeler la sévérité du droit musulman en matière d'adultère, d'inceste ou de pédérastie

tionniste dans le sens d'une prohibition accrue. Autrefois passible d'une contravention, le racolage devient un délit, punissable par six mois de prison et une amende de 3750 euros. En outre, est créé un délit de racolage passif, visant tout moyen, y compris la tenue vestimentaire ou l'attitude, à condition toutefois qu'il y ait eu échange ou promesse d'une rémunération. Le proxénétisme est réprimé, dans la mesure où il constitue l'exploitation de la personne d'autrui, une forme de l'esclavage moderne ¹⁶⁹ : l'incrimination de traite des êtres humains est assortie d'une sanction de sept ans d'emprisonnement et 150 000 euros d'amende ; elle est prévue par la proposition de loi sur l'esclavage moderne, adoptée à l'unanimité par les députés, en première lecture, en janvier 2002.

C'est également au nom de la liberté et de sa protection que la loi a admis il y a une vingtaine d'années la possibilité du viol entre époux, alors que jusque-là, les tribunaux considéraient que des relations entre époux, même forcées, l'excluaient. Ils sanctionnaient cependant certaines pratiques comme étrangères aux fins légitimes du mariage, en recourant à la notion d'attentat à la pudeur. Cette extension de la notion de viol traduit évidemment l'importance donnée au consentement. Elle est aussi réalisée d'une autre manière, dans la mesure où la notion de viol englobe désormais des actes autres que les rapports sexuels stricto sensu : fellation, sodomie, introduction de corps étrangers, regroupées dans [115] l'appellation générique des « *actes de pénétration sexuelle de quelque nature que ce soit, commis sur la personne d'autrui* » (art. 332).

D'autre part, le droit pénal considère que la liberté peut être atteinte par la propagation de l'immoralité, à travers la notion de bonnes moeurs. L'article 283 vise l'affichage, l'exposition, la projection ou la distribution de tous imprimés, écrits, dessins, affiches, gravures, peintures, photographies, films, disques. Les bonnes moeurs ne sont pas définies par la loi ; c'est donc au juge de les apprécier.

Ce qui, surtout dans les années soixante, a posé le problème de la distinction entre le pornographique et l'artistique en matière de nudité. Par ailleurs, la distinction entre art et pornographie est évidemment fluctuante, dans la mesure où elle

¹⁶⁹ Cf. C. Lazerges-A. Vidalies, *L'esclavage, en France, aujourd'hui*, Les documents d'information de l'Assemblée Nationale, n° 3459, 2001. Le 25 septembre 1926, dans la convention relative à l'esclavage, la Société des Nations a défini l'esclavage comme « *état ou condition d'un individu sur lequel s'exercent les attributs du droit de propriété, ou certains d'entre eux* », (art. 1, paragraphe 1).

dépend de l'évolution des mœurs, jugées « bonnes » ou non. On citera comme exemple le sort judiciaire des « *Fleurs du Mal* » de Baudelaire, ouvrage condamné au XIXe siècle, mais réhabilité en 1949.

Enfin, il faut certainement faire rentrer dans la liste des passions coupables le harcèlement sexuel. Jusqu'en 1991, il n'existait pas de dispositions pénales spécifiques le réprimant. Il fallait donc pouvoir incriminer ce comportement en le rattachant à des infractions pénales déjà existantes, par exemple les crimes de viol et d'attentat à la pudeur lorsque les actes sexuels avaient été obtenus par la contrainte, le délit d'extorsion de signature ou lorsqu'une démission avait été obtenue là aussi par la contrainte. L'article 222-33 du nouveau Code pénal, entré en vigueur le 1er mars 1994 ainsi qu'une loi de 1992 relative à l'abus d'autorité en matière sexuelle dans les relations de travail et modifiant le Code du travail et le Code de procédure pénale, permettent une répression plus large. Le Code pénal qualifie de harcèlement sexuel le fait d'user « *d'ordres, de menaces ou de contraintes dans le but d'obtenir des faveurs de nature sexuelle* ». Il ne s'agit pas tant de « *moraliser* » de manière générale les relations de travail que d'empêcher des abus de pouvoir. En effet, le Code pénal sanctionne quiconque aura abusé « *de l'autorité que lui confèrent ses fonctions* ».

Ce qui signifie qu'il doit exister un rapport hiérarchique entre l'auteur du harcèlement sexuel et sa victime : le harcèlement entre collègues de niveau égal n'est pas pris en compte. Il faut savoir que dans la pratique, l'incrimination possède un revers de la médaille : la preuve, élément décisif dans nombre de procédures. En effet, il faut s'assurer que l'accusation de harcèlement soit fondée, afin d'éviter son détournement. Or, dans beaucoup de cas, la preuve est jugée insuffisante, ce qui risque de se retourner contre la plaignante...

[116]

Quelles qu'en soient les variations historiques, le droit pénal pose donc des limites, tolérant certaines formes de passions et condamnant d'autres modalités de leur exercice. Mais sans les admettre dans leur principe, il peut aussi considérer qu'elles atténuent la responsabilité pénale ou même la suppriment : c'était déjà au XVIe siècle la position de Tiraqueau. On se souvient qu'il assimilait la passion amoureuse à la démence. Dans sa généralité, une telle position ne serait aujourd'hui

d'hui plus tenable, comme nous le verrons plus loin en étudiant le crime passionnel. Mais il reste vrai que le sujet sous l'emprise de la passion, comme le reconnaissent philosophes et psychologues, doit faire face à des forces qui assaillent sa volonté. Quels sont en la matière les principes généraux de notre droit pénal ?

Il faut distinguer deux cas, suivant qu'on se trouve ou non dans le contexte de la maladie mentale.

Commençons par le cas de l'individu sain d'esprit soumis à la contrainte morale. L'article 122 -2 du Code pénal dispose : « n'est pas pénalement responsable la personne qui a agi sous l'empire d'une force ou d'une contrainte à laquelle elle n'a pu résister ». Ce qui nous intéresse ici est la contrainte morale d'origine interne : elle est du type produit par les passions. Or la jurisprudence refuse de considérer ce type de contrainte : un passionné du jeu qui a émis un chèque sans provision sera tenu pour responsable, de même que l'épouse d'un militaire mis à la retraite qui a écrit une lettre d'injures au Ministre de la Guerre.

La position est plus nuancée en ce qui concerne les troubles mentaux. Le nouveau Code pénal dispose : « *N'est pas pénalement responsable la personne qui était atteinte, au moment des faits d'un trouble psychique ou neuro-psychique ayant aboli son discernement et le contrôle de ses actes* ».

La jurisprudence exige une perte totale du discernement : le sujet doit ne plus avoir eu la capacité de comprendre et de vouloir.

Quand il s'agit non d'une abolition, mais d'une diminution, le principe de la punition reste en revanche posé, mais le juge peut l'adoucir :

« La personne qui était atteinte, au moment des faits d'un trouble psychique ou neuro-psychique ayant altéré son discernement ou entravé le contrôle de ses actes demeure punissable ; toutefois, la juridiction tient compte de cette circonstance lorsqu'elle détermine la peine et en fixe le régime » (art. 122-1 alinéa 2).

Dans ce cas, le sujet a conscience de commettre une infraction, mais la pulsion qui l'habite est telle qu'il passe malgré tout à l'acte. Les passions ne sont pas des maladies mentales. Mais il est certain qu'elles altèrent le discernement ou le contrôle des actes du sujet. Il appartiendra aux experts de fournir au juge les [117] éléments nécessaires pour qu'il puisse estimer la diminution de liberté de l'agent.

D'autre part, il reste que certaines maladies mentales peuvent concourir au passage à l'acte criminel : ainsi de la paranoïa en matière de crime passionnel.

Il nous faut y regarder de plus près.

G) Le crime passionnel

[Retour à la table des matières](#)

Le crime passionnel a fait l'objet d'appréciations fluctuantes. Il était autrefois valorisé, sous la forme du duel, qui avait souvent pour objet une atteinte à l'honneur ou aux sentiments amoureux. Puis le duel fut légalement supprimé ¹⁷⁰ et la passion de la vengeance commença à faire l'objet de la réprobation. Déjà Shakespeare (1564-1616) avait dû recourir à un subterfuge littéraire (mais aussi raciste, dirions-nous aujourd'hui). Dans *Othello*, le héros, se croyant à tort trompé par la femme qu'il aime, la tue sauvagement. Mais c'est un Maure, ce qui explique tout, même s'il s'agit d'un général au service de Venise ¹⁷¹... Plus tard, dans *Andromaque*, Racine fait d'Oreste, le meurtrier de Pyrrhus, un véritable malade mental, qui se laisse aller sans résistance à ses émotions brutes ¹⁷². Racine aura cependant à se justifier de la dureté de ses personnages dans les préfaces successives de sa pièce, pour calmer la réprobation d'une partie des spectateurs... Plus tard, dans *L'enlèvement au sérail*, Mozart illustrera très bien *musicalement* le sentiment de jalousie naissante chez deux couples d'amants longtemps séparés par la captivité. On remarquera qu'est nettement mis en cause le sentiment de possessivité des hommes... qui se heurte à une vive réaction des deux femmes. Mais les choses se termineront bien : nous sommes dans un *opera buffa*.

¹⁷⁰ En principe, les duels sont interdits à partir du XVI^e siècle en France. Ils vont en fait continuer, obligeant Richelieu à de très sévères sanctions contre les duellistes. Le Code pénal de 1810 n'en parle pas. À partir de 1837 la Cour de cassation assimilera les duels à des tentatives d'assassinat s'ils ont été convenus à mort.

¹⁷¹ Desdémone est amoureuse d'Othello et repousse Iago. Celui-ci, fou de jalousie, fait croire à Othello qu'elle lui est infidèle : il la tue en l'étouffant.

¹⁷² Hermione est fiancée à Pyrrhus. Mais ce dernier aime sa captive, Andromaque. Par jalousie, Hermione persuade Oreste de tuer Pyrrhus.

L'amour apparaît en France dans le droit pénal comme cause d'atténuation de la peine jusqu'en 1791. Le 23 mai de cette même année, Le Pelletier de Saint Fargeau déclare dans son Rapport sur le Projet de code pénal :

« Il existe deux sortes de crimes ; ceux qui sont l'effet du calcul et de la réflexion, et les crimes qui sont produits par l'impulsion subite d'une passion violente. Une graduation exacte des peines opérera un effet moins efficace pour la répression de cette dernière sorte de crimes, parce que la passion ne voit que [118] l'objet qui l'allume, et calcule peu les chances qu'elle court : mais cette classe est la moins nombreuse. Pour tous les autres, la graduation des peines produit un effet certain ».

Il disparaît ensuite, mais pour autant les criminologues et les tribunaux continuent à le valoriser : les peines prononcées en cas de crime passionnel restent faibles. Ce qui est largement dû au romantisme, visant à l'exaltation du moi, des sentiments les plus forts. On éprouve ainsi de l'indulgence pour ceux qui vont au bout de leurs passions, fussent-elles funestes. La doctrine criminologique classique montre la même tolérance quand elle élabore la classification des différentes passions. Elle range la passion amoureuse dans la catégorie des passions aveugles, par opposition aux passions raisonnables, moins intenses, n'empêchant pas le fonctionnement de la raison. La victime des premières est censée ne plus posséder son libre arbitre : il faut donc atténuer sa responsabilité pénale. Plus tard, la doctrine positiviste ne remettra pas en cause cette orientation, même si elle lui donne d'autres fondements. Comme les libéraux, les positivistes, dont E. Ferri est un des meilleurs représentants, pensent que le criminel passionnel possède une personnalité normale, momentanément occultée par les transports de la passion. Mais d'après eux, la force des impulsions dont il est la proie rend inefficace la menace pénale. D'ailleurs, une partie de ces criminels ne prémédite pas leur crime : l'absence de complicité est majoritaire, le crime est exécuté de manière insensée. Enfin, le criminel passionnel ne récidive pas, dans la très grande majorité des cas (entre 2 à 5% de récidive). Il s'ensuit qu'au XIXe siècle le crime passionnel des époux trompés (mais pas des épouses, s'il en est...) bénéficie de la mansuétude de la loi. L'art. 324 al. 2 du Code pénal précise que :

« Dans le cas d'adultère prévu par l'article 336, le meurtre commis par les l'époux sur son épouse ainsi que sur le complice à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale est excusable ».

L'article 326 ajoute :

« lorsque le fait d'excuse sera prouvé, s'il s'agit d'un crime comportant la peine de mort ou celle des travaux forcés à perpétuité ou celle de la déportation, la peine sera réduite un emprisonnement de un à cinq ans ».

La tolérance du législateur est accentuée par le fait que jusqu'en 1832, les circonstances atténuantes n'existent que pour les délits correctionnels. Confronté au choix entre la peine maximale et l'acquittement, le jury choisi le plus souvent la seconde solution. Mais même après 1832, la tendance à l'acquittement restera forte.

Sur le plan scientifique, la principale synthèse sur le crime passionnel date de 1942 ^{si}. Un ouvrage ancien, donc, même si la [119] plupart de ses conclusions restent valables. On peut s'interroger sur les raisons de cette désaffection, alors que le scandale provoqué par les crimes sexuels, notamment lorsque les victimes sont des enfants, reste très vif. Peut-être faut-il les trouver dans la différence qui, justement, existe entre les deux types d'infraction. Dans son horreur, le crime sexuel est d'emblée inscrit dans le domaine pathologique, qui ne peut concerner qu'une minorité d'individus. On sort par là de l'aire des passions pour entrer dans celle de la maladie. D'ailleurs la récidive est très fréquente en matière de crime sexuel. Alors qu'au contraire le crime passionnel est ressenti comme pouvant être le fait de n'importe qui (ce qui est sociologiquement inexact, comme nous le verrons), une sorte de faiblesse de la nature humaine, surprise par les circonstances. D'où, pendant longtemps, la clémence des jurys d'assises. On croit donc rester dans le domaine de la normalité, ce qui ne mérite guère l'attention.

Mais qu'entend-on par crime passionnel ?

Notons tout d'abord qu'il n'existe pas sur le plan juridique. L'expression est d'origine journalistique et littéraire ; elle est apparue au XIXe siècle.

On désigne par là le crime inspiré par l'amour : crime de la jalousie ¹⁷³, ou encore réaction à une rupture éprouvée comme insupportable. Les hommes tuent

¹⁷³ Selon un sondage de la SOFRES a rapporté par *Le Nouvel Observateur* (n° 1527,10-16 février 1994, p. 4), 60% des Français estiment qu'il est sain et naturel d'être jaloux.

davantage sous la pression du manque que les femmes : ils ne supportent pas de perdre leur partenaire, alors que les femmes tuent souvent pour pouvoir s'en séparer. Quoi qu'il en soit, ce type de crime est souvent inspiré par l'amour, ou plus exactement ce que *l'on nomme tel*. En effet, comme nous le verrons, le crime passionnel est ressenti par son auteur avant tout comme un acte justicier vengeant les blessures infligées à son *amour-propre*.

Il en découle que les crimes passionnels peuvent aussi survenir dans des circonstances où la sexualité n'est pas impliquée : dispute au sujet des limites d'une propriété, de l'usage d'une source ou, dans un contexte plus moderne, exacerbation de l'impatience lors de l'attente à un feu rouge ou de la convoitise d'une place de stationnement.

À la base des différentes manifestations de la passion amoureuse criminelle, nous trouvons un phénomène commun : la *revalorisation*, qui peut avoir pour objet une chose ou un être humain. Un homme qui jusque-là ne manifestait pas un attachement excessif à sa compagne croit -à tort ou à raison- qu'elle le trompe. Subitement, elle prend pour lui une valeur nouvelle, très accrue par rapport à l'état antérieur. Elle se trouve revalorisée, ce que son mari et, peut-être, futur meurtrier, appellera de *l'amour*, ainsi que [120] le langage commun : on dira qu'il a tué par amour, ce qui est manifestement contradictoire. En fait, le crime passionnel est surtout lié au sentiment de possessivité sexuelle, qui est à prédominance masculine et se manifeste aussi dans les sévices non-mortels infligés aux femmes. On trouve également une confirmation de ce sentiment dans le fait que les unions libres connaissent plus d'uxoricides que les mariages : juridiquement moins protégés, les hommes cèdent davantage à leurs pulsions.

Signe habituel des passions, nous trouvons chez le meurtrier par amour de vives manifestations de souffrance, qui accompagnent le processus de revalorisation. Le futur meurtrier ne nage nullement dans l'euphorie ; sa situation lui paraît sans issue, il sombre dans le pessimisme. De ce fait, il devient encore plus odieux pour la personne qu'il cherche à reconquérir : elle a donc d'autant moins de chances de revenir vers lui. Du coup, à la revalorisation succède une phase de dépréciation. La femme (car ce sont le plus souvent les hommes qui sont des meur-

triers : 78%, d'après une enquête réalisée en 1995 ¹⁷⁴) devient un être rempli de défauts, ce qui justifie par anticipation les actes négatifs commis à son endroit, jusqu'au meurtre. À moins que l'individu habité par ses pulsions ne les retourne contre lui-même et ne se suicide. 35% des criminels passionnels commencent à réagir à leurs insuccès succès amoureux par des idées suicidaires. 15% tentent de se suicider après avoir tué leurs partenaire (les suicides des hommes sont 2,8 fois plus nombreux que ceux des femmes).

Qu'il s'agisse de meurtre ou de suicide, nous nous trouvons en face d'autres traits de la passion : son caractère excessif, le fait que le sujet ne se contrôle plus. Il y a à cela des causes objectives.

Car les crimes commis par amour ne sont nullement en corrélation avec la qualité et l'intensité de ce sentiment. En revanche, contrairement à l'idéalisation romantique (tout le monde n'est pas Pouchkine ¹⁷⁵...), ils sont majoritairement le fait d'individus appartenant à des milieux défavorisés (délinquance familiale, alcoolisme), avec une hérédité névropathique. Mais l'empire de la passion sur le criminel a-t-il annihilé son libre arbitre, le faisant basculer dans la maladie mentale (auquel cas il ne serait plus justifié de parler de passion) ? Pour E. de Greef, la réponse est négative ¹⁷⁶ : tous les criminels passionnels reconnaissent qu'à un moment donné, ils ont décidé de céder à l'emportement. Leur libre arbitre est certes [121] diminué, mais pas au point de supprimer leur volonté. De Greef ajoute : « *Même pour un paranoïaque, l'acte criminel apparaît comme librement consenti* ». Il se situe donc encore du côté de la normalité ¹⁷⁷. Du nôtre.

Mais à l'heure actuelle, on ne tire plus les mêmes conséquences qu'auparavant de cette normalité : au contraire, on estime que puisqu'il est fondamentalement normal, le criminel passionnel aurait dû résister à ses pulsions. On observe que la plupart du temps son crime est prémédité. Sur le plan juridique, la préméditation

¹⁷⁴ Cf. F. Pascal, *op.cit.*, 15.

¹⁷⁵ Pouchkine termina sa brève existence lors d'un duel qui l'opposa à Georges d'Anthès, un officier français au service de la Russie qui s'était conduit de façon inconvenante avec son épouse.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 242-244.

¹⁷⁷ De Greef termine son ouvrage (p. 319) par ces mots : « Parmi la population des prisons, ce criminel passionnel détonne par ce qu'il possède de qualités réelles ; il y est celui en qui l'on se reconnaît le plus facilement ; il est le seul en l'âme duquel on peut retrouver toute la trame de fond de la destinée humaine »

correspond à trois critères : un intervalle de temps a séparé la décision criminelle de l'action, la décision a été prise consciemment, par un individu dans son état normal. On retrouve ces trois traits dans la plupart des crimes passionnels, ce qui les éloigne de la définition classique et philosophique des passions, envisagées comme des forces incoercibles. Or l'article 221-3, al. premier du Code pénal dispose que le meurtre commis avec préméditation constitue un assassinat et doit être puni de la peine maximale. De surcroît, les circonstances atténuantes n'existent plus depuis l'entrée en vigueur du nouveau Code pénal, le 1er mars 1994. Il s'en suit une aggravation de la répression, surtout quand la préméditation est retenue : en moyenne, une peine de réclusion criminelle de dix ans est aujourd'hui prononcée par les Cours d'assises en matière de crimes passionnels.

Cette évolution ne correspond pas à des facteurs seulement juridiques, même si le droit peut bien des fois révéler la modification des mentalités. L'amour conçu comme authentique exclut davantage qu'auparavant les sentiments de propriété du partenaire, dont nous avons vu qu'ils sont souvent à la base des crimes passionnels. C'est ainsi qu'à partir de 1975 la loi ne punit plus l'adultère et que celui-ci disparaît des causes de divorce sur le plan civil (il se fond dans la catégorie plus générale des faits rendant intolérable le maintien de la vie conjugale, soumis à la libre appréciation du juge). La catégorie générique des enfants adultérins disparaît également du Code civil. De plus la montée des divorces banalise les séparations. Tout ceci constitue un contexte défavorable au crime passionnel, qui n'est plus ressenti comme ayant un quelconque rapport avec l'honneur.

À tort ou à raison, le droit propage de plus en plus une image dépassionnée des rapports conjugaux : il est logique que le crime passionnel s'en trouve moins bien loti qu'auparavant. *Surtout* si le criminel est normal. Ne seront déclarés pénalement irresponsables [122] que les délirants atteints d'une pathologie paranoïaque chroniquement déficitaire.

Une triste fin de non-recevoir pour la passion amoureuse...

Mais s'agissait-il d'amour ?

[123]

DU DROIT AUX PASSIONS

Première partie : Les passions à l'âge baroque :
des arts au droit.

Chapitre V

Bien le dire : rhétoriques

La rhétorique est un art qui mène et manie les esprits des hommes à son plaisir, et son principal artifice est de savoir bien mouvoir à propos les passions et les affections, qui sont comme des tons et des sons de l'âme, qui veulent être touchés et sonnés de main de bon maître.

Plutarque, Vie de Périclès.

[Retour à la table des matières](#)

Sentir n'est pas tout. L'artiste le sait bien, qui doit s'initier à un langage avant de pouvoir traduire et communiquer ses émotions. La rhétorique peut être définie comme l'ensemble des procédés permettant l'expression des idées, des sentiments ou des passions (par exemple, l'antithèse, qui oppose deux objets [Vos yeux me percent et me guérissent] ; l'anaphore, qui reprend le même mot à la tête de plusieurs propositions successives ; la paronomase, qui joue sur la sonorité voisine de certains mots ; l'aposiopèse, arrêt brutal et si possible impressionnant dans le déroulement d'une quelconque allocution). Stricto sensu, elle concerne l'art du bien dire, de l'éloquence. Elle cherche à convaincre par la logique, mais également en agissant sur les sentiments et les émotions. Comme l'écrit Gisèle Mathieu-

Castellani, elle est «... *un exercice d'éveil ou de réveil du désir, comme l'a si bien compris la gent publicitaire* » ¹⁷⁸.

Elle s'est constituée dans les démocraties grecques de l'Antiquité à partir de l'analyse des oeuvres oratoires. Platon (Phèdre) et Aristote (*Rhétorique*, vers 330 av. J.-C.) lui donnent une base philosophique en la fondant sur la connaissance des passions. Ses spécialistes, les rhéteurs, dirigent des écoles qui [124] constituent le degré supérieur de l'enseignement. Elle a longtemps été considérée comme le couronnement de l'enseignement secondaire français : avant le second conflit mondial, la classe de première portait encore le nom de *Rhétorique*. Mais ses principes demeurent encore aujourd'hui dans la technique des dissertations.

Ceci dit, reconnaissons-le, le mot n'a pas actuellement bonne presse : devenu obsolète, il évoque l'ennui et le formalisme bien plus que la séduction et l'émotion. Dans le domaine artistique, sa mauvaise réputation incombe largement au romantisme. Comme tout mouvement d'idées, celui-ci a dû se démarquer de ce qui précédait, essentiellement l'âge baroque. Dans leur recherche de nouveaux moyens d'expression, les artistes baroques allaient chercher des sources d'inspiration dans l'Antiquité, notamment dans la rhétorique et sa codification de formes. Après plusieurs siècles d'utilisation, il était fatal que les romantiques aient eu le sentiment qu'elles étaient épuisées. Ils empruntèrent donc d'autres voies : le poème symphonique, le drame wagnérien, le roman. Ils y trouvaient un sentiment de liberté, alors que la rhétorique était devenue pour eux synonyme de contraintes stériles. Bien au contraire, elle avait constitué pour les baroques les voies de l'innovation, de la découverte des meilleurs moyens d'exprimer les sentiments.

La rhétorique fit plus longtemps meilleure figure du côté des juristes, particulièrement sensible à l'argumentation, qu'il s'agisse de celle déployée par oral par les plaideurs ou leurs représentants, ou par écrit par les commentateurs des textes et des décisions de justice.

¹⁷⁸ G. Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, 29. Comme l'indique l'auteur, la rhétorique est à notre époque particulièrement agissante dans les discours politique et publicitaire. Au point que l'auteur d'une décision politique qui n'a pas été bien reçue prétend la plupart du temps que ce mauvais accueil a pour cause un déficit de « communication » plus qu'un vice de fond, autrement dit, une insuffisance rhétorique... Mais on trouve également la rhétorique là où on l'on attendait : au prétoire. Françoise Giroux, récemment disparue, prêtait à Robert Badinter cette éloquente formule : « *Plaider c'est bander, convaincre c'est jouir* », (*Le Nouvel Observateur*, 17-23 avril 1997).

Existe-t-il des parentés entre les rhétoriques des artistes et celles des juristes ? C'est une des questions auxquelles nous essaierons de répondre dans les lignes qui suivent.

Section I : Les rhétoriques des juristes

[Retour à la table des matières](#)

A priori, la rhétorique et le juriste forment un couple impossible.

Celle-ci est ampoulée, artificieuse ; celui-là tout de logique épurée. En fait, nous allons voir qu'il s'agit là surtout de lieux-communs ¹⁷⁹.

[125]

A) *Les mots pour dire Dieu*

Tout d'abord, distinguons les rhétoriques orale et écrite : si toutes se proposent de convaincre, la première entend exposer, la seconde démontrer. L'oralité, fondamentale dans l'origine de la rhétorique antique, est une forme fréquente de l'art du juriste, encore à notre époque : le débat judiciaire est une des instances d'incarnation du droit, et même une de ses sources. Dans le passé, la doctrine accordait une place déterminante à la parole des juges, celle des gens du roi et des avocats, car elle devait se modeler sur la Parole divine ¹⁸⁰ : la référence au Verbe est initiale dans l'Evangile de Jean, qui définit ainsi le Sauveur. La loi est certes écrite, mais c'est par la parole échangée, notamment dans l'enceinte des tribunaux sous la forme de la controverse entre les plaideurs ou leurs représentants, puis de la lecture de la décision des juges, qu'elle est actualisée, qu'elle s'impose. Les magistrats sont souvent désignés par des expressions telles que « *lois parlantes* », « *bouches*

¹⁷⁹ Pour ce faire, on se reportera au numéro de la revue *Droits* consacré à : *Rhétorique et droit*, 36, décembre 2002, et aux articles de M.-F. Renoux-Zagamé, *De la parole de Dieu à la parole de justice : l'éloquence judiciaire selon les juges monarchiques*, (3-19) ; D.Truchet, *La rhétorique universitaire des juristes contemporains*, (57-68) ; P.Littner, *Antoine Le Maistre et le dépassement de la rhétorique des citations*, (71-84) ; N.Cornu Thénard, *L'avènement d'une rhétorique « cartésienne »*, (99-114). On consultera également : P.Jestaz, *Le beau droit*, *Archives de philosophie du droit*, 40,1995, 14-24 ; S.Joly, *La création artistique et l'ordre public*, Thèse Droit Montpellier I, 1999.

¹⁸⁰ Cf. M.-F. Renoux-Zagamé, *op.cit.*, 4.

de la justice », qui ne sont pas que des métaphores. À notre époque encore, pour le juriste, une « *belle question* » prend souvent la forme de la controverse, de l'argumentation ¹⁸¹. Mais dans la mesure où notre justice a été décrochée d'un ordre divin, elle est aussi devenue moins assurée : nous savons que ses solutions sont parfois incertaines, et nous n'attendons pas des avocats qu'ils défendent la vérité, mais seulement les intérêts de leurs clients. Certes, les avocats du passé faisaient aussi profession de défendre ceux qui s'étaient confiés à eux. Mais les juges les sermonnaient volontiers, les avertissant de ne pas user de cette « *sophistiquerie* » propre à « *faire paraître les choses autrement qu'elles ne sont* », n'hésitant pas à accuser ceux qui leur paraissaient mûs par le seul appât du gain d'exercer un « *sale métier de rançonneurs* ». Convaincus d'être les organes de la Vérité, les juges s'alliaient aux avocats généraux, qui parlaient pour le Roi, pour tancer les avocats, auxquels il arriva de faire grève (en 1601) en signe de protestation. Les plaidoiries ne devaient viser que la vérité, leur assénait-on. Ce qui avait aussi des conséquences quant au genre d'éloquence qu'on leur prescrivait.

Car la vérité requiert un certain style, exempt d'emphase et de complication. On conseille aux avocats d'adopter « *un parler serré* », « *habillé de court, comme les hommes, non de long comme les femmes* ». Il existe donc une rhétorique de la vérité, qui doit aller à l'essentiel, sans ornements superflus. De plus, la vérité inspirée par l'ordre divin ne saurait se concevoir sans le savoir, la [126] science des lois. Cette science explique un autre trait de la rhétorique officielle, qui nous est devenu largement étranger : l'art des citations, dont l'accumulation est devenue ne pour nous indigeste, et que justement, à des siècles d'écart, nous ressentons comme contrevenant à l'idéal de simplicité par ailleurs recommandé. Cet empilement constitue pourtant un caractère déterminant de la doctrine juridique française de ces siècles. Il n'était pas alors ressenti comme une lassante inflation, mais au contraire la confirmation par l'expérience des anciens de la vérité divine. Cette insistante référence à l'ordre divin est pour nous devenue exotique. Pourtant, son caractère habituel est confirmé par la banalité d'un procédé couramment employé pour émouvoir l'auditoire : l'opposition entre la vertu chrétienne et l'état de péché ¹⁸². À ce dernier sont souvent associées les passions à la fin du XVI^e siècle :

¹⁸¹ Cf. P. Jestaz, *op.cit.*, 17.

¹⁸² Cf. P. Littner, *op.cit.*, 82.

la jalousie, l'avarice, l'alcoolisme et même le regard, vecteur de la concupis-
cence ¹⁸³.

Ce lien avec l'ordre divin a imprimé au droit un autre caractère, dont nous sommes beaucoup moins oublieux : l'idée d'ordre, de hiérarchie. L'ordre qu'instituent les lois est un reflet, « *l'ombre de cet ordre éternel* »¹⁸⁴, garant de l'équilibre du monde. Le terme d'ordonnance, familier au juriste, n'a pas d'autre source. Domat n'affirme-t-il pas que «... *la jurisprudence est la science des lois qui font subsister l'ordre du monde* » ? On peut valablement supposer que le fond a ici emporté la forme, en affectant le discours juridique -les étudiants le savent bien- d'une condition essentielle : le plan, ici binaire, depuis le modeste commentaire d'arrêt jusqu'à la leçon d'agrégation. Le plan est certes un procédé rhétorique qui permet de capter et retenir l'attention ¹⁸⁵. Jusque-là d'ailleurs, rien que de banal : présenter ses idées dans un ordre logique est une qualité qu'on est en droit d'attendre de n'importe quel discours, juridique ou non. Mais ce qui distingue le droit d'autres disciplines, c'est l'insistance avec laquelle est formulée cette exigence. Comment ne pas y voir la volonté d'un reflet dans la forme d'un ordre autrefois divin, mais aujourd'hui encore immanent ? Un peu comme en musique, la forme de la fugue, qui décline après la mort de Bach, possède un caractère inexorable et atteint l'acmé de la logique.

B) Descartes et la rhétorique « naturelle »

[Retour à la table des matières](#)

Cependant, cette rhétorique a connu une évolution au XVIIIe siècle, tout spécialement en France, sous l'influence du classicisme. [127] Une sorte d'assagissement, sous l'empire de Descartes. Si bien qu'on peut parler d'une rhétorique cartésienne, plus simple, plus dépouillée ¹⁸⁶. La figure d'un atticisme judiciaire s'impose : soit le goût d'un langage concis, élégant, tout de finesse, dont on créditait les auteurs de l'Attique.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ G. du Vair, *Œuvres*, Rouen, 1636, p.216.

¹⁸⁵ Cf. D.Truchet, *op.cit.*, 62.

¹⁸⁶ Cf. N. Cornu Thénard, *op.cit.*, 99-114.

Descartes reproche à la rhétorique de ne même pas servir l'éloquence. Celle-ci est avant tout naturelle, due au talent ou à la connaissance raisonnée. Une nouvelle esthétique apparaît dans ce changement de rhétorique, au sens des moyens propres à exprimer des idées. Il faut être précis dans l'emploi des termes, bref et clair ; ôter au langage les vêtements superflus des figures pour dévoiler la stricte nature des choses. La vérité devient la source principale de la persuasion. Tour-nant rhétorique important, le recours trop fréquent aux citations est condamné. Cela parce que la raison l'emporte sur la tradition ; l'argument d'autorité ne suffit plus. Comme l'écrit Descartes :

« On ne saurait si bien concevoir une chose, et la rendre sienne, lorsqu'on apprend de quelque autre que lorsqu'on l'invente soi-même » ¹⁸⁷.

Cependant, Descartes a bien vu le risque d'assèchement, si bien qu'il ne rejette pas toute rhétorique : la forme peut aider à mieux saisir le fond, alors qu'un style trop aride peut le desservir. La volonté doit être guidée vers la vérité, et la seule la raison peut n'y pas suffire. Pour aider la volonté, il pense qu'on peut s'appuyer sur les passions, du moins les passions positives, tels que l'admiration. Ou la générosité, qui prémunit contre le danger d'excès inhérent à d'autres passions, à leurs dérèglements. L'auditeur ou le lecteur se trouveront ainsi en confiance, bien pré-disposés à l'acquisition de la science. Quelques années après la disparition de Descartes, l'oratorien Bernard Lamy ira plus loin dans le sens de la recherche d'une conciliation entre la tradition rhétorique et le cartésianisme.

Tout d'abord, il conçoit la rhétorique comme une part de la méthode, celle qui permet l'analyse du langage. D'autre part, le langage est conçu comme une voie d'accès aussi bien à la volonté qu'à la raison, l'entendement. En soi, l'ornement n'est pas rejeté, mais seulement son usage excessif : il doit rester naturel et, à cette condition, peut ajouter le plaisir de la persuasion à la rigueur de la démonstration. Comme l'écrit Lamy, cet usage bien tempéré permet au langage de « *faire entrer dans nos sentiments ceux qui nous écoutent* ». Ici encore, nulle condamnation a priori des passions, dont nous savons bien que Descartes n'y a jamais procédé ¹⁸⁸. Celles-ci peuvent être sollicitées dans un sens positif. Le [128] recours à l'élo-

¹⁸⁷ Descartes, *Discours de la méthode*, VI, AT,VI, 69.

¹⁸⁸ Cf. *supra*, p....

quence -et donc à la rhétorique- permet d'agir sur elles, d'autant plus qu'elles affectent tous les hommes, y compris les savants. L'emploi des figures est donc licite. Lamy les appelle : « *Les armes de l'âme* ». En soulignant les concepts par des moyens stylistiques, elles permettent à l'orateur de mieux exprimer ses sentiments, de communiquer la compassion en faisant naître chez l'auditeur les sentiments qu'elles expriment. Loin d'obscurcir le discours, elles l'éclairent, à condition de rester naturelles. Comme Descartes, Lamy met l'accent sur l'admiration : en provoquant cette passion (nous dirions : ce sentiment), l'orateur surprend, désarme ses auditeurs. Il accède alors plus facilement non seulement à leur raison, mais aussi à leurs affects, qu'il peut ainsi éventuellement corriger, puisque sa rhétorique reste dominée par l'exigence de vérité.

C) Convergences rhétoriques entre les juristes et les artistes

[Retour à la table des matières](#)

Parvenu à ce point, il combien de s'interroger sur une éventuelle convergence entre les esthétiques des artistes et celle des juristes, non seulement autrefois, mais hic et nunc.

Commençons par la période baroque, ou du moins la version retenue qu'en a connue la France. Pour des raisons culturelles, celle-ci était particulièrement porter a rejeter ce que la rhétorique traditionnelle pouvait avoir de superflu, et se teinter ainsi de classicisme avant la lettre, allant même jusqu'à l'atticisme. Pour autant, la tentation baroque n'est pas écartée. Descartes et Lamy, son continuateur, préconisent l'emploi des figures (nous verrons que le figuralisme est un des moyens les plus importants mis en oeuvre par l'esthétique baroque). Ils recommandent qu'on s'adresse aussi aux passions, en valorisant parmi elles l'admiration, la surprise : objectifs à la base de l'esthétique baroque, qui cherche largement à surprendre le spectateur et l'auditeur, afin de mieux frayer sa voie au reste du discours. D'ailleurs, on retrouve chez Lamy le même souci qui constitue une part du débat agitant au même moment les artistes, sur la communauté d'émotion entre l'artiste et le spectateur. Pour Lamy, l'orateur ne peut persuader s'il ne paraît pas habité par la même passion qu'il veut communiquer :

« On ne peut pas toucher les autres, si on ne paraît pas touché ».

De façon parallèle, le rôle de l'artiste est de mettre en scène, représenter les passions, au point même de s'en persuader, comme l'avait montré trente ans auparavant la douleur de Poussin à l'idée de la peinture d'un portement de croix ¹⁸⁹.

[129]

Cependant, nous le savons, cet emploi des passions reste subordonné à l'exigence de vérité. Qu'en est-il pour le juriste ? Certes, il recherche lui aussi la vérité, surtout dans l'enceinte judiciaire. Mais il la revêt des habits du juste : la vérité du philosophe, celle que l'artiste du XVII^e siècle vise en recherchant la quintessence de la nature, c'est le juste du juriste.

D) La beauté en débat

[Retour à la table des matières](#)

Et quid de la beauté, dont nous avons tendance à faire une composante essentielle de la démarche artistique, mais pas nécessairement de l'art du juriste ? Le débat est ici délicat.

Commençons par observer que la poursuite de la beauté peut être un des moyens de susciter l'admiration, chère à Descartes. Mais il n'est pas ici question de l'art pour l'art, préoccupation plus tardive dans notre histoire culturelle, puisque l'admiration n'est qu'un chemin vers la vérité. En ce sens, notre perception des oeuvres baroques est bien souvent anachronique, puisque nous avons tendance à n'en retenir que la beauté, et non pas le message, pour nous défunt (Bach a écrit quelque part que chanter les paroles sans se préoccuper de leur signification était un non-sens). Est-elle pour autant illicite ? Certainement pas, dans la mesure où l'histoire nous enseigne que la réinterprétation est la condition de la survie des textes. Par ailleurs, le XX^e siècle a opéré la disjonction entre la beauté et l'art, même si cette séparation continue à choquer : l'art est aujourd'hui affirmé avant tout comme un langage, à l'élaboration duquel le spectateur est largement convié, même s'il accepte souvent ce rôle avec difficulté. Comme l'écrit à juste titre Na-

¹⁸⁹ Cf. supra, p...

thalie Heinich, dans la plupart des polémiques suscitées par l'art contemporain, la question de la beauté est très peu présente : on s'interroge davantage sur l'essence de ce qui est montré (est ce de l'art ou non ?), sur les intentions de l'artiste, sur l'opportunité du soutien des pouvoirs publics ¹⁹⁰.

Retrouve-t-on chez le juriste cette défiance (ou du moins la minoration) envers la beauté ?

A priori, oui. Il est interdit aux juges par l'article L 112-1 du Code de la propriété intellectuelle ¹⁹¹ de tenir compte du « *mérite ou de la destination* » de l'oeuvre, donc d'apprécier sa beauté : on traitera de la même façon une publicité pour les serviettes périodiques et une fresque de Botticelli. La Cour de cassation confirme cette imperméabilité en interdisant au juge de porter une [130] appréciation sur la valeur artistique de l'oeuvre ¹⁹². Non qu'il en soit incapable, mais en raison du caractère subjectif de cette appréciation qui, si elle était autorisée, provoquerait d'insupportables irrégularités de jurisprudence. Il est des notions que le droit, par prudence, doit s'interdire de définir. Ce qui explique qu'en 1972, la Cour de Cassation ait jugé que l'amour n'était pas une condition indispensable du mariage : une position qui tenait surtout à la difficulté, jugée impossible en l'occurrence, de parvenir à une définition juridique suffisamment stable de l'amour... De même, en droit international, s'il existe de nombreux instruments protégeant les droits des peuples autochtones et des minorités, aucun ne procède à une définition de ces entités. De plus, même en dehors de son éventuelle appréciation par le juge, la beauté n'est pas l'objectif premier du juriste. Comme l'écrit Philippe Jestaz :

« Tout le monde en conviendra : la beauté n'est pas un but en soi pour les juristes, elle n'est une condition ni nécessaire, ni suffisante de leur efficacité, mais plutôt une composante occasionnelle de celle-ci, voire un effet obtenu par la bande et dont il ne faut, semble-t-il, s'exagérer ni la place, ni le rôle » ¹⁹³.

¹⁹⁰ Cf. N. Heinich, Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain, Paris, L'Echoppe, 1999, 10.

¹⁹¹ « Les dispositions du présent Code protègent les droits des auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination ».

¹⁹² Par exemple : Crim. 13 fév. 1969, *D.*, 1969. 323.

¹⁹³ P. Jestaz, *op.cit.*, 16.

Dans les années trente, le juriste Duez soutint pourtant la théorie de l'ordre public esthétique ¹⁹⁴ : il entrerait dans la mission de police de l'administration de protéger le sentiment artistique du passant, qui pourrait être choqué par certaines constructions édifiées sur le domaine public (on en a eu il y a quelques années un exemple avec les colonnes de Buren, dressées dans la cour du Palais royal). Mais ni la jurisprudence, ni la doctrine n'ont suivi ¹⁹⁵, essentiellement en raison du manque de légitimité des juges pour procéder à une décision esthétique et par le souci de préserver la liberté d'expression de l'artiste.

L'affaire semble donc entendue : la beauté et le juriste n'ont rien en commun. Et pourtant, une telle affirmation est inexacte.

Tout d'abord, si le juge n'a pas à tenir compte de la beauté, il entre à l'inverse dans sa mission de protéger l'originalité de l'artiste et de l'auteur, comme le reconnaissent la doctrine et la jurisprudence. Or, l'appréciation de la beauté peut ainsi entrer par une porte dérobée : la Cour de Cassation a d'ailleurs à deux reprises protégé un modèle de panier à salade au motif qu'il était « présenté de façon originale et agréable à l'oeil » ¹⁹⁶. Agréable à l'oeil : la beauté est toute proche... De plus, le juge est-il mieux fondé à saisir l'originalité d'une oeuvre d'art que sa beauté ?

[131]

La beauté est d'autre part présente dans le droit de l'urbanisme et le souci de sa protection peut inspirer des limitations à la liberté de créer. Les immeubles classés sont ainsi protégés. Plus encore, lorsqu'un immeuble privé est situé dans le champ de visibilité d'un édifice classé ou inscrit, toute modification de cet immeuble est soumise à l'obtention d'un permis de construire revêtu du visa de l'architecte des Bâtiments de France (art. L.421-6 du Code de l'urbanisme). Plus communément, et même en l'absence de l'obligation de délivrance d'un permis de construire, un arrêté municipal peut limiter la liberté de choix des propriétaires privés quant à des éléments tels que la couleur des portes et des volets.

¹⁹⁴ Duez, *Police et esthétique de la rue*, *D.H.*, 1927, p. 17.

¹⁹⁵ Cf. S. Joly, *La création artistique et l'ordre public*, Thèse droit Université de Montpellier I, 1999, 164-171.

¹⁹⁶ Cf. P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, Paris, P.U. F., 1999, 61-64.

Enfin, au-delà des servitudes de l'urbanisme, la beauté dispose d'autres moyens pour entrer dans la cité du droit. Il y a effectivement « un beau droit ». Qu'est-ce à dire ?

Comme le démontre bien Philippe Jestaz, le beau droit est celui de l'argumentation. On parle ainsi d'un bel arrêt parce que l'énoncé des attendus permet le plaisir intellectuel ; en revanche, on ne parle pas d'une belle loi, parce que les motifs sont absents du texte législatif. Ce qui revient à souligner l'importance de la rhétorique, au sens d'art de la persuasion, d'autant plus que l'argumentation qui séduit est souvent élaborée à l'occasion de controverses, qu'elle soient judiciaires ou doctrinales. Cependant, la beauté du droit peut aussi s'exprimer au-delà, ou au dehors, de la controverse. Elle résultera alors de l'harmonie, de la cohérence qui parent certaines constructions théoriques, comme la pyramide de Kelsen. Et cette cohérence force alors l'admiration, au sens de Descartes ; elle agit sur nos passions au moment même où nous nous sentons le moins sous leur emprise : le juriste n'est plus alors seulement un artiste, mais un prestidigitateur, ou, plus noblement, un enchanteur.

En tout cas, sûrement, un rhétoricien, qui persuade autant qu'il démontre.

Section II : Les rhétoriques des artistes

[Retour à la table des matières](#)

La rhétorique est une technique que les artistes baroques ont jugé particulièrement adéquate pour l'expression des passions et des sentiments. Ils l'ont utilisée dans le sens alors assigné à la démarche artistique : l'imitation de la nature, dont la logique entraîna d'impressionnantes tentatives de codification des passions.

A) *Exprimer les passions*

[Retour à la table des matières](#)

Nous savons que les intellectuels de l'époque baroque entendaient prendre l'Antiquité pour modèle : l'opéra est né de la reproduction au XVIIe siècle de ce qu'on croyait *alors* être le [132] théâtre antique. De même en droit, la « redécouverte » du droit romain à la fin du Moyen Age, sous couvert de retour aux sources antiques, avait débouché sur leur réinterprétation, leur utilisation au goût du jour. Il en va de même de la rhétorique. Au XVIIe siècle elle n'est pas seulement un modèle pour les orateurs, mais bien plus que cela : elle doit servir au déclenchement, à l'expression des émotions par l'usage de la parole, le discours ¹⁹⁷. Ce discours doit tout à la fois instruire, émouvoir et plaire. Il obéit à un montage. En premier, l'exorde, destiné à rendre l'orateur sympathique : il peut contenir une anecdote. Ensuite la *narration*, l'exposé des faits. Puis viennent les parties centrales : *proposition* (développement des arguments relatifs au sujet), *réfutation* (exposé des thèses contraires), confirmation. La *péroration* fait office de bouquet final. L'orateur résume les faits, rappelle les points forts de l'argumentation ; il est censé emporter l'adhésion de l'auditoire par une amplification pathétique qui exacerbe les sentiments et déchaîne les passions.

Toutefois la notion de discours est alors plus large que celle du langage quotidien actuel, en ce sens qu'elle englobe des moyens d'expressions non-verbaux. Pour les compositeurs de l'époque, la musique est un discours, qui possède ses propres moyens d'expression. Le théoricien Neidhart écrit ainsi :

« Le but ultime de la musique est simplement par les sons et par les rythmes, de susciter toutes les passions, aussi bien que le meilleur orateur ».

Dans les oeuvres vocales (n'oublions pas leur longue suprématie sur la musique purement instrumentale), elle doit mettre ses ressources au service du texte,

¹⁹⁷ Cf. P. Beaussant, *op.cit.*, 99.

en suivant notamment la logiques propres à chaque langue (certaines, comme l'italien, passent pour particulièrement musicales. Plus tard, Jean-Jacques Rousseau reprochera au français d'être inapte à la musique ¹⁹⁸...). Elle le fait notamment grâce à l'emploi de figures. Dans la rhétorique oratoire, ce terme désigne une expression particulière que l'on donne à sa pensée pour la rendre plus frappante ou plus belle. Or les compositeurs vont s'efforcer de donner à certains mots une traduction musicale, par l'emploi de procédés, les figurations musicales. Par exemple, la douleur s'exprimera par la descente chromatique ; l'agitation par un tourbillon de notes. Dans les *Passions* de Bach, l'idée du mal est souvent exprimée par une septième diminuée, un intervalle désagréable à l'oreille. Les théoriciens allemands de l'époque baroque porteront à environ 161 [133] unités la liste des figures de rhétorique musicale. Elles seront appliquées jusque dans les années 1750 ¹⁹⁹.

L'influence de la rhétorique est perceptible à un autre niveau, celui de l'organisation du langage. Le discours musical doit suivre les mêmes règles de composition que le discours oratoire. En 1739, c'est encore la conception de Johann Mattheson (1680-1764), un compositeur abondant d'opéras et de musique galante, mais aussi auteur de nombreux traités théoriques.

Dans *Le Parfait Musicien*, il établit un parallélisme littéral entre les deux discours :

« Notre conception musicale ne diffère de l'organisation rhétorique d'un simple discours que dans le suggérer, l'objet ou objecto : elle doit donc observer les mêmes six éléments prescrits à l'orateur, à savoir exordium (introduction), narratio (exposition), propositio (développement), confutatio (réfutation), confirmatio (confirmation) et peroratio (conclusion) ».

Philippe Beussant applique de façon convaincante ces préceptes à l'analyse d'un air de la Passion selon saint Matthieu de Bach (pour haute-contre avec deux flûtes traversières), *Buss' und Reu* (pénitence, repentir) :

¹⁹⁸ Il a écrit : « Les Français n'ont pas de musique, et s'ils en ont une, c'est tant pis pour eux ».

¹⁹⁹ Cf. F. Sabatier, *op.cit.*, 111.

« Il parle des larmes, du coeur coupable qui se brise, des aromates qui montent vers Dieu, par une image incroyablement baroque, où les gouttes qui tombent se transforment en parfums volatiles. Dans cet air, tout est dans tout. Dès les premières notes, nous avons déjà, en un seul thème, des idées contrastées : des larmes qui coulent, en une ligne fluide de notes liées, et le coeur brisé, en notes discontinues, plus l'évocation des larmes qui tombent en gouttes ; chacune des deux moitiés du thème initial servira de motif à l'une des deux grandes parties de l'ensemble : l'orchestre fait ainsi l'exordium. Puis la haute-contre expose le sujet : « pénitent et repentant se brise le coeur coupable », avec d'infinis détails expressifs à chaque mesure, commentant minutieusement chaque allusion : c'est la narratio. Un interlude ; puis vient la propositio, où en 27 mesures, Bach reprend, développe, commente chacune de ces nuances. Nouvel interlude instrumental, et vient la confutatio : « Que les gouttes de mes larmes se changent pour toi, Jésus fidèle, en aromates ». Une deuxième image, celle des parfums qui montent, un deuxième affect, celui du « treuer Jesu » sentimentalement développés. Enfin la confirmatio et la peroratio reprennent la première partie, et ainsi la « confirment », et concluent ». ²⁰⁰

Il faut en outre noter que cette communauté de syntaxe exerce un effet unificateur sur les différentes catégories de musiques [134] (ce qui ne sera plus le cas à l'époque romantique) : l'art sacré et l'art profane s'y rejoignent. Puisque la même grammaire est utilisable pour exprimer des émotions diverses (la joie, la douleur, l'agitation), on peut transposer l'expression de ces émotions, dans un genre ou dans l'autre. Ainsi Monteverdi a-t-il fait du lamento d'Ariane la plainte de la Vierge.

Pour autant, il ne faut pas faire de la rhétorique une clé universelle de la représentation des passions. Il revient à l'artiste, au dramaturge d'utiliser ces procédés en fonction des spécificités de son art : ce qui est montrable en peinture n'est pas nécessairement exprimable, ou au même degré, en musique ou sur la scène ²⁰¹. Léonard de Vinci affirmait ainsi : « *La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle* » ²⁰².

²⁰⁰ P. Beussant, *op.cit.*, 102-103.

²⁰¹ Cf. A. Piéjus, Sous l'empire des passions, dans : *Figures de la Passion, op.cit.*, 134-137.

²⁰² Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987,90.

Le thème de la mort du philosophe, très fréquent dans la peinture et la sculpture à l'époque de Louis XIV, est beaucoup plus rare dans la musique et la tragédie françaises. Pour le théoricien Saint Evremond (1614-1703), la musique convient particulièrement aux circonstances solennelles (la pompe funèbre, par exemple) : la mort du philosophe, souvent intériorisée et silencieuse, n'est donc pas un terrain favorable. L'amour apparaît en revanche souvent dans l'opéra, mais dans une ambiance le plus souvent tragique : il est associé à une catastrophe, à la trahison. Ici encore, la musique est donc supposée nécessiter une certaine emphase ; l'amour dont il est ici question est excessif, ce en quoi il rejoint la passion. L'amour heureux n'apparaît guère que dans l'air de cour, beaucoup plus bref et statique (airs composés pour les comédies de Marivaux).

Cette esthétique de l'amour passionné repose sur des techniques de mise en scène. Au théâtre, la tragédie à machines était tombée en désuétude. Au contraire, à l'opéra, la machinerie et ses trucages jouent un rôle fondamental, ainsi que les chœurs et les danses : autant d'incitations à l'extériorisation des sentiments. Une preuve en réside dans les modes de représentation des passions, différents au théâtre et à l'opéra. Dans la tragédie déclamée, les passions doivent se lire sur le visage, dans les gestes ou la voix du personnage. À l'opéra, la passion est incarnée : c'est vraiment elle qui apparaît en scène, sous une forme convenue : Cupidon pour l'amour, les furies et démons pour les enfers. Ce qui serait ressenti comme ridicule ou déplacé au théâtre est ici normal, puisque l'opéra est le lieu de l'exacerbation des passions.

[135]

Dans le même sens, on peut comprendre le traitement différent réservé au suicide du philosophe, réfléchi et accepté, sinon voulu, et le suicide passionnel. À la différence du premier, le second est très fréquemment représenté : mort des amants malheureux, victimes de malentendus, tels Pyrame et Thisbé ; mort des grandes amoureuses délaissées, comme la Didon de Montéclair, qui s'abandonne à l'effet destructeur de sa passion.

Si la rhétorique est bien une manière d'exprimer les sentiments, il existe donc une esthétique propre à chaque art. Mais pendant longtemps ces esthétiques concourent à un même but : l'art devait imiter la nature. Une proposition beaucoup moins simple qu'il n'y paraît car les termes *imiter* et *nature* n'ont pas alors les mêmes significations que pour nous.

B) Le paradigme de l'imitation

[Retour à la table des matières](#)

Jacques Boyceau de la Baraudière était l'intendant des jardins du roi.

Ce Descartes de l'art des jardins influença Le Nôtre, et par son intermédiaire la composition du futur parc de Versailles. En 1638, il publie son *Traité de jardinage* selon les principes de la nature et de l'art. Il y écrit :

« Toutes ces choses, si belles que nous les puissions choisir, seront défectueuses et moins agréables si elles ne sont pas placées avec symétrie et bonne correspondance, car Nature l'observe aussi dans ses formes si parfaites, les arbres élargissent ou montent leurs branches de pareille proportion, leurs feuilles ont les côtés semblables, et leurs fleurs, ordonnées d'une ou de plusieurs pièces, ont aussi bonne convenance que nous ne pouvons mieux faire que tâcher d'en suivre cette grande maîtresse en ceci comme aux autres particularités que nous avons touchées ».

Le lecteur moderne trouvera ces lignes naïves : elles ne manquent pas de contre-exemples dans la nature, qui n'est pas toujours symétrique, loin s'en faut. Mais peu importe ici : ce qui compte, c'est de saisir à travers le texte de Boyceau une mentalité, un système de représentation de la nature et du monde au sein duquel l'ordre occupe une place cardinale, leur donnant un sens. Plus encore, l'art a pour but de révéler la vérité d'une chose, d'un visage. En ce sens, l'imitation de la nature ne signifie pas sa reproduction, mais la révélation, la mise à nu de ses principes (nous dirions aujourd'hui : de ses structures). La sculpture d'un vase orné de fleurs révèle davantage l'essence de ces fleurs que leur stricte copie. Le jardin à la française, qui paraît artificiel à nos contemporains, était en ce sens beaucoup plus proche de la nature pour un homme du XVIIe siècle que le jardin à l'anglaise, dont la vogue commence au [136] milieu du XVIIIe, avec un amour de la nature

qui se confond davantage avec elle, ainsi que la prééminence de la « sensibilité ». Ce qui, entre autres, explique que les allées des jardins à la française soient toujours sablées, et non pas engazonnées ²⁰³. Pour nous, ceci accentue l'impression de sécheresse se dégageant de leurs formes géométriques. Mais pour l'homme du XVIIe siècle, elles sont au contraire un ornement supplémentaire, alors que l'herbe serait une concession à la nature « sauvage », bien davantage présente et difficile à dominer que dans notre univers. De même mêmes les topiaires, qui manifestent l'art de tailler les arbres. Dans l'Antiquité romaine, on aimait leur donner la forme d'animaux ou de personnages. Cet art devint de nouveau en vogue à partir de la Renaissance et fut utilisé par Le Nôtre. Il exprime ici encore les potentialités de la nature, révélées par le travail humain. Ces arbres sculptés (certains sont même figuratifs) alternent avec des statues, des vases et des arbres d'alignement dans certaines allées du parc de Versailles. Le jardin à la française est donc une « humanisation » de la nature ²⁰⁴. Ce que nous lui reprochons, car notre esthétique a changé ²⁰⁵.

La même croyance en un principe de cohérence, sur lequel repose la théorie de l'imitation de la nature, explique la faveur dont jouit au XVIIe la physiognomonie : on peut lire sur les visages les passions qui définissent les personnages. D'où la vogue des séries de bustes des douze Césars, si fréquentes aujourd'hui dans nos musées comme elles l'étaient autrefois dans les galeries ou les cabinets

²⁰³ Le propriétaire du château de Cormartin (Saône-et-Loire) a justement fait le choix conscient d'engazonner les allées de ses jardins par ailleurs restaurés « à la française », estimant que cela correspondait mieux à notre sensibilité actuelle. (Cf. M.Simonet-Lenglart, Les jardins du château de Cormartin, dans : *Le jardin à la française, de la Renaissance à nos jours*, *op.cit.*, 25).

²⁰⁴ Les animaux eux-mêmes peuvent être l'objet de ce genre d'entreprise, ainsi que le révèlent les traités d'équitation de l'époque : par le dressage- considéré aujourd'hui encore comme la quintessence de l'art équestre- on peut faire exprimer au corps du cheval des figures qui révèlent toutes ses capacités sans pour autant le violenter, ni le « dénaturer ». Bien au contraire, tous les auteurs insistent sur l'importance de l'harmonie et de l'élégance, du calme, de la soumission *consentie* de l'animal. Ce qui distinguerait le dressage académique de celui du cirque, considéré comme plus frustré, moins respectueux du cheval.

²⁰⁵ Au demeurant, elle ne consiste pas toujours dans une stricte reproduction de la nature. Les piscines, qui agrémentent les maisons de campagne, ne sont pas seulement des endroits pour nager, mais remplissent aussi la fonction ornementale des anciens bassins (on vend même dans le commerce des accessoires qui permettent de d'y organiser des jets d'eau...). Et les pratiques populaires qui consistent à peupler les jardinets de « nains de jardins » traduisent un retour inattendu de la mythologie dans nos espaces verts.

des intérieurs : Caligula y figure l'archétype de la Cruauté, Vitellius celui de la Voracité, Claude de l'Imbécillité...

[137]

La même comparaison peut être étendue au langage : l'alexandrin est alors conçu comme l'expression de la quintessence du français. Certes, on objectera que pas plus au XVIIe qu'au XXIe siècles, on ne parle couramment en alexandrins. Mais le problème n'est pas là. Il ne s'agit pas de reproduire les usages quotidiens des moyens d'expression, dont la répétitivité, le caractère approximatif cachent leur vérité et diminue par là leur potentialité, que retrouve l'artiste. D'ailleurs, même aujourd'hui, la diction de certains vers des tragédies de Racine peut nous faire sentir, et pas seulement concevoir, ce mécanisme.

La musique n'échappe évidemment pas au paradigme de l'imitation. Ainsi, en 1666, Pierre Perrin écrit-il dans son Recueil de paroles de musique qu'elle est particulièrement appropriée à l'expression de certaines passions :

«... j'en ai banni [de mon Traité] tous les raisonnements sérieux et qui se font dans la froideur, et même les passions graves, causées par des sujets sérieux, qui touchent le coeur sans l'attendrir. Ma raison est que toutes ces sortes de discours, qui partent d'un coeur froid et reposé, doivent se prononcer dans la bienséance d'une voix assortie ; c'est-à-dire égale et modérée (...), ce qui ne peut s'accorder avec le chant, lequel fléchit et change incessamment la voix, en des tons fort éloignés et des voix et des mouvements forts divers, au lieu que les impulsions et les émotions du coeur tendres ou enjouées s'expriment agréablement et naturellement par des voix emportées et inégales ».

On remarquera la référence au chant. Il faut toujours se souvenir que jusqu'au premier XVIIIe siècle, la musique est essentiellement conçue comme le soutien de la voix. Elle doit donc suivre un texte ²⁰⁶, qu'il soit sacré ou profane. Les théoriciens français ont été particulièrement sensibles à la notion de convenance, ou de la vraisemblance : l'auditeur, le spectateur doivent avoir l'illusion que le personnage éprouve la passion qu'il représente. On établit d'ailleurs souvent un parallèle entre le chanteur et l'orateur. Tous deux doivent veiller à la qualité de leur diction,

²⁰⁶ En 1726, dans son Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, Rameau précise même que s'il n'y a pas de texte, le compositeur «... s'imagine un sujet (...) qui le tient dans le même asservissement ».

à l'intelligibilité de leurs propos, qu'ils doivent accorder au même rythme. En 1705, Charles Masson écrit :

« On doit avoir soin d'exprimer les syllabes du discours qui sont longues par des notes d'une valeur convenable, et celles qui sont brèves par des notes de moindre valeur ; en sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur ».

D'où l'importance du récitatif dans les opéras français. Un bon exemple en est donné par le célèbre *Monologue d'Armide*, tiré [138] d'*Armide* (1686), l'opéra de Lully. Renaud a été envoûté par la magicienne Armide. Jalouse, celle-ci a l'intention de le tuer pendant son sommeil. Mais elle se laisse attendrir en le voyant et le poignard lui tombe des mains : elle oublie ses projets de vengeance. Elle est donc en proie à des passions contraires mais voisines, la haine et l'amour. Le récitatif traduit ici admirablement les hésitations de la magicienne.

Pour les auteurs français, le récitatif est plus approprié que l'air ou les ensembles à l'expression *fine* des sentiments. Dans sa forme française, il est presque uniformément écrit en vers « mêlés » (ou irréguliers), et développe une ligne mélodique souple, soutenue par une basse continue plus écrite que dans le récitatif italien. Pourtant, l'abondance des récitatifs dans les opéras français constitue de nos jours une des difficultés principales de l'accès du grand public à ces compositions. Dans le passé, on a même pu parler de : *la steppe des récitatifs*... Notre esthétique, une fois de plus, a changé : nous accordons moins d'importance au texte, et davantage à la musique. Pour autant, on peut se demander si le rap ne constitue pas une forme « moderne » de récitatif : le parallèle a été soutenu par W.Christie, le célèbre chef spécialiste de musique baroque. Toutefois, la comparaison a ses limites, dans la mesure où la forme relativement rudimentaire de la musique ici employée peut desservir les textes.

Le récitatif français est donc un bon exemple de technique servant la théorie de l'imitation. Il faut toutefois noter que les Italiens s'en étaient déjà préoccupés, à travers la notion de *stile rappresentativo*, qui trouve son origine dans les recherches entreprises dans les années 1580 par les monodistes florentins. Ce style vocal s'apparente à la déclamation, dont ils cherchaient les modèles supposés dans le théâtre antique. Le fruit de cette quête fut l'invention de l'opéra, au début du siècle suivant.

Ici encore, le paradigme de l'imitation règne en maître. Il en découle une exigence de vraisemblance et d'intelligibilité. D'où le choix opéré en faveur de la monodie (par contraste avec la polyphonie médiévale) : étant le propre d'une personne, les émotions doivent être exprimées par un seul chanteur, qui doit veiller à toujours être intelligible, en utilisant le *stile recitativo*, dérivé de la déclamation théâtrale.. Le compositeur doit pour sa part trouver des correspondances entre les mots et les sons, ou figuralismes (la gloire ou la joie s'expriment souvent par des mouvements ascendants).

Monteverdi n'a pas inventé le *stile rappresentativo*. Mais il a su lui donner une profondeur expressive jamais atteinte jusqu'à lui, comme le montre la Lettre d'amour, un de ses madrigaux publiés en 1619.

[139]

C) De l'imitable à l'ineffable

[Retour à la table des matières](#)

Longtemps après, en 1785, le Comte de Lacépède croit toujours dans la théorie de l'imitation. Il écrit dans sa Poétique de la musique :

« Le musicien emploiera, pour imiter les passions dans les airs et les endroits où il chantera véritablement, ces phrases de chant qui tirent une si grande puissance de la ressemblance avec les signes des sentiments, et qui doivent servir de liaison aux images fidèles des affections de notre âme. Il placera dans les accompagnements tout ce qui pourra représenter ou renouveler l'image des passions qu'il voudra peindre, tous les signes qui pourront caractériser ».

Rien n'a-t-il donc changé ? Non, car ces idées ne sont plus à la mode. Non pas qu'on refuse à la musique la possibilité d'exprimer des sentiments, bien au contraire. Mais à partir des années 1780, elle le fera progressivement par d'autres voies.

Certes au début du siècle des auteurs se soucient toujours de trouver des équivalences entre les sentiments et les moyens musicaux. Ainsi de Le Cerf de la Viéville dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*

(1704-1706) et du Spectacle de la Nature de l'abbé Pluche (1732). Mais bientôt l'idée qu'on se fait de la Nature va changer, et avec elle la croyance en la possibilité de l'imiter. Nous en trouvons une fois de plus un signe sensible dans l'art des jardins. Le jardin « à l'anglaise » (il est en fait d'origine chinoise, par l'intermédiaire de la Grande-Bretagne) apparaît en 1731 à Twickenham avec la création du premier jardin « irrégulier » par Pope. Il rejette l'idéologie versaillaise de domination du pouvoir royal sur l'univers : la nature est plus forte que l'homme et celui-ci doit se plier à ses règles plutôt que les contrarier (idéologie qui n'est pas sans écho dans le mouvement écologique actuel). Sous Louis XVI Versailles même subira l'empreinte des nouvelles idées avec la création du Hameau de la reine au Petit Trianon. Et ce n'est que récemment que l'on a entrepris de redonner au Parc le type de végétation qu'il avait au temps de Louis XIV. Jean-Jacques Rousseau, bien sûr, sera en France le principal propagandiste des idées nouvelles. *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776- 1778), les *Confessions*, abondent en descriptions de paysages. Dans *La Nouvelle Éloïse*, Jean-Jacques célèbre les vertus de la vie champêtre, que l'on retrouvera dans son opéra, *Le Devin du Village*, une oeuvre que nous trouvons aujourd'hui musicalement médiocre, mais qui fut représentée durant plusieurs décennies.

La même vogue des paysages et des thèmes ruraux envahit la peinture. Par exemple celle de Thomas Gainsborough (*La jeune [140] porchère*, 1782 ; *Les moissonneurs*, 1787, et, bien sûr, *Greuze* (1725-1805), (*La cruche cassée*, *L'accordée de village*).

Le droit n'en est pas exempt.

Malgré les vitupérations des philosophes et des grands commis de l'Etat ²⁰⁷ contre la diversité du droit au nom de la Raison, c'est bien au contraire les particu-

²⁰⁷ En 1771, le chancelier Maupeou enjoint aux Parlementaires de “ réunir enfin, autant qu'il sera possible, la France sous l'empire des mêmes lois ”. Dans son “ Compte-rendu au roi de 1789, il rappelle le projet de “ réunir toutes les dispositions communes à toutes les coutumes dans un Code général de la France ”. En 1787, le contrôleur général des finances Calonne se plaint : “ On ne peut pas faire un pas dans ce vaste royaume sans y trouver des lois différentes, des usages contraires, des privilèges, des exemptions, des affranchissements, des droits et des prétentions de toute espèce ; et cette dissonance digne des siècles de la barbarie et de l'anarchie complique l'administration, interrompt son cours, embarrasse ses ressorts et multiplie partout les frais et le désordre... ”, (cit. par J. M. Carbasse, *Unité et diversité dans l'ancienne France*, dans : P.Villard-J.M.Carbasse (dir.), *Unité des principaux Etats à la veille de la Révolution*, Paris, Institut d'histoire du droit de l'Université René Descartes, 1992,5.

larismes et même le provincialisme qu'on prise, au point que le parti des Lumières fait figure de minorité moderniste (parfois influente dans le gouvernement, où Turgot, souvent qualifié par l'historiographie de “*dernière chance de la monarchie*”, l'a tardivement représenté), avec ses habituelles critiques contre les “*vieilles coutumières*”, l'architecture “*gothique*”, et les “*patois*” locaux ²⁰⁸. La littérature “patoise” (notamment occitane) s'introduit dans la poésie, la chanson et le théâtre. En 1754, Louis XV assiste à Fontainebleau à une pastorale languedocienne, *Daphnis et Alcimandre*. Certains juristes, comme l'avocat basque Hourcastrenné, plaident en faveur des langues locales. Dans plusieurs universités de province, les professeurs de droit français font l'histoire du droit local ²⁰⁹. Pour eux, l'unité du royaume peut aller de pair avec la diversité de ses provinces : un thème très actuel aujourd'hui encore... Sous le règne de Louis XVI, l'idée de décentralisation est à la mode. Turgot fait rédiger un Mémoire au roi sur la création des assemblées provinciales, qui préconise de confier à ces assemblées beaucoup plus de pouvoirs dans la gestion des affaires locales, en réaction contre l'activité centralisatrice des intendants, vivement critiqués. Ces assemblées commencent à être créées dans certaines provinces, mais Necker entre en conflit avec le Parlement : il démissionne en [141] 1781. Quelques années plus tard, la Révolution tournera brusquement le dos à ces initiatives.

Mais Rousseau a fait bien davantage qu'encourager les célébrations bucoliques ²¹⁰. En effet, il prône la supériorité de la sensibilité. Dans la profession de foi du vicaire savoyard de *l'Émile*, n'écrit-il pas : « *Est bon ce que je sens être bon* » ?

L'on sait par ailleurs le rôle qu'il tint dans le conflit qui l'opposa à Rameau lors de la Querelle des Bouffons, où il se fit le champion de la mélodie contre l'harmonie. Bernardin de Saint-Pierre devait le suivre dans cette exaltation de la sensibilité, en affirmant : « *Je sens, donc j'existe* » (on peut en rapprocher la cèle-

²⁰⁸ En ce sens, cf. J. M. Carbasse, *La langue de la nation et les “idiomes grossiers” : le pluralisme linguistique sous le niveau jacobin*, dans : H. van Goethem-L.Waelkens-K. Breugelmans (ed.), *Libertés, pluralisme et droit-Une approche historique*, Bruxelles, Bruylant, 1995, 162.

²⁰⁹ Boutaric à Toulouse, J.E.Serres à Montpellier, Maurot à Pau, Jaume à Perpignan, Delphin de Lamothe à Bordeaux. À Aix-en-Provence, Jean -Joseph Julien publie à la demande des États de la province un riche commentaire des statuts de Provence.

²¹⁰ R. Sabatier, *op.cit.*, 552, donne la liste des principaux spectacles musicaux de la seconde moitié du XVIIIe siècle situés en totalité ou partie dans les milieux paysans français.

bre réflexion du peintre Chardin : « *On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment* », ou celle d'André Chénier : « *L'art ne fait que les vers, le cœur seul est poète* »).

Autant de signes d'un tournant majeur opéré au XVIII^e siècle. Qu'on le qualifie de celui des Lumières ne signifie évidemment pas qu'auparavant l'homme n'utilisait pas ses facultés de raisonnement. C'est la manière de le faire qui change ²¹¹. L'esprit de système (pour les juristes, la codification) cède à l'empirisme. La Raison intervient, mais d'abord au niveau de l'analyse des phénomènes et non pour construire des théories a priori. Comme l'écrit Voltaire dans son *Traité de métaphysique* : « *Il ne faut point dire : Commençons par inventer des principes avec lesquels nous tâcherons de tout expliquer. Mais il faut dire : Faisons exactement l'analyse des choses...* ».

Du matérialisme ? Pas au sens dans lequel nous l'entendons. Car à ces phénomènes, il y a une Cause première, pour reprendre le raisonnement de Newton : «... *il est un Être immatériel, intelligent, présent partout, et qui voit immédiatement le fond des choses dans l'infinité de l'espace et du temps* » ²¹².

L'empirisme s'affirmant, la sensation l'accompagne, comme mode vrai d'accès à la nature, alors que l'attitude baroque privilégiait la persuasion pour atteindre les vérités cachées d'un monde a priori déconcertant.

La philosophie de Leibniz est une image de cette transition. Comme ses prédécesseurs Spinoza et Descartes, il conçoit un système. Mais le sien est plus fluide, moins certain. Nous dirions aujourd'hui : pluraliste. En effet, la construction de Leibniz repose [142] sur l'interaction des « *monades* », des centres d'énergie différents les uns des autres, passant continuellement d'un état à l'autre, à l'image des éléments de la future mécanique quantique. En art, loin d'être une dégénérescence, le style rococo est aussi à la recherche d'un équilibre entre la rhétorique baroque et le classicisme.

Avant l'innovation révolutionnaire engendrée par la France à la fin du siècle, les conceptions politiques commencent à changer profondément. En France, dès

²¹¹ Cf. Christian Norberg-Schulz, *Baroque tardif et rococo*, dans : *Triomphe du baroque - L'architecture en Europe, 1600-1750*, Paris, Hazan, 1999, 113-116.

²¹² Isaac Newton, *Opticks*, (1730), *Question XXVIII*, Traduction Jean-Paul Marat (1787), Paris, 1989, pp. 317, 318.

la Régence, le pouvoir royal s'affaiblit (les révolutionnaires dénonceront le *despotisme* : ils étaient en retard d'un bon demi-siècle...); la bourgeoisie grignote le pouvoir de la noblesse et de la Cour, y compris en matière culturelle et artistique. Les penseurs sont à la recherche d'un nouveau mythe organisateur, puisque la monarchie centralisée, n'y suffit plus. Jean-Jacques Rousseau, qui inspirera les révolutionnaires, associe le foisonnement des volontés individuelles à son encadrement par la Volonté générale, qui n'est pas une somme arithmétique de suffrages particuliers, mais la volonté du bien commun.

De nos jours, l'essentiel de ces affirmations est devenu banal. Mais il n'en allait pas de même à la fin du XVIII^e siècle. C'était la fin d'un antique modèle, où la cohérence entre l'homme et le monde reposait essentiellement sur la croyance en la possibilité de cette cohérence et sur la voie royale de la Raison pour l'atteindre. En 1785, Michel Chabanon (il écrit exactement en même temps que le Comte de Lacépède...) témoigne de cet ébranlement esthétique : « *Rien de si douteux que ce besoin d'imiter dont on fait une des propositions essentielles de la musique* ». Car en libérant les passions, on prend conscience qu'il est bien difficile de les imiter : elles sont devenues à la fois trop vagues et trop puissantes, comme la nouvelle vision de la Nature qui les inspire. On ira rapidement plus loin ²¹³ en affirmant l'autonomie de la musique instrumentale : contrairement aux siècles précédents, la musique n'a plus à être la servante du texte. Ce sont les idées de Mme de Staël, très critique envers les philosophes du XVIII^e (on connaît son mot sur les Lumières qui ont fini en incendie...). Dans le chapitre consacré aux Beaux-Arts de De l'Allemagne, elle écrit que la musique est le premier des arts parce que justement elle n'est pas figurative :

« La rêverie délicieuse dans laquelle cet art nous plonge anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer et la musique réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet ».

[143]

²¹³ Cf. J. Mongrédien, Du côté de la musique, dans : *L'invention du sentiment*, Paris, Musée de la musique-Cité de la musique-Réunion des musées nationaux, 2002, 36-39.

Dans Corinne, elle donne une dimension métaphysique à son propos :

« Il semble qu'en écoutant des sons purs et délicieux, on est prêt à saisir le secret du Créateur et à pénétrer le mystère de la vie ».

Plus tard Stravinsky lui aussi affirmera que la musique n'exprime rien à proprement parler. Le propos fit scandale. Pourtant, le débat était alors devenu ancien. D'ailleurs Stendhal avait déjà exprimé le même type de position en avouant l'impuissance des mots à rendre compte des sentiments ambigus de la Comtesse à l'égard de Chérubin dans *Les noces de Figaro* :

« Cette situation de l'âme n'a presque pas de termes pour l'exprimer et est peut-être une de celles que la musique peut beaucoup mieux peindre que la parole ».

D'ailleurs Mozart avait écrit à son père en 1778 :

«... Dans les opéras, les récitatifs devraient pour la plupart être traités ainsi [c'est-à-dire parlés], et chantés à l'occasion seulement, quand les paroles peuvent être parfaitement exprimées par la musique » ²¹⁴. Ce qui signifie qu'il distingue deux traitements de la musique :

quand elle peut exprimer un texte, mais aussi, de manière plus complexe, lorsqu'elle suffit à exprimer une action dramatique. C'est ce second aspect que d'après lui doit privilégier l'opéra ²¹⁵, le premier étant au contraire accentué par l'esthétique baroque. L'avenir devait donner raison à Mozart. Comme le fait remarquer C.Rosen :

« Les opéras bouffes de Mozart, qui rompirent partiellement avec l'esthétique de l'expression, ont tenu la scène sans interruption, et avec grand succès, depuis l'époque de leur composition : c'est significatif. Figaro, Don Giovanni et Die Zauberflöte sont les premiers opéras qu'on a jamais eu besoin de ressusciter » ²¹⁶.

²¹⁴ C'est Mozart qui souligne.

²¹⁵ Cf. C. Rosen, *Le style classique -Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1978, 368.

²¹⁶ *Ibid.*, 222.

En 1830, cinquante-deux ans seulement après la mort de Rousseau, la musique a cessé d'être un art d'imitation et se situe au sommet de la hiérarchie des arts. Elle est une des voies de la transcendance. Mais comme l'écrit Jean Mongrédien :

«... pour en arriver là, il fallait d'abord que le moi se plaçât au centre du monde et que, constatant son incapacité quasi existentielle au bonheur, il se tourna vers les arts pour étancher sa soif d'absolu »²¹⁷. N'est-ce pas encore largement notre position ? Les désastres du XXe siècle, les angoisses de l'écologie, [144] l'effondrement des idéologies nous ont désorientés. Il n'est pas impossible de trouver là, parmi d'autres facteurs, l'explication du regain de notre attirance pour les arts et la culture.

Les juristes eux-mêmes ne peuvent que constater un recul de la pensée codificatrice, inspirée du mouvement rationaliste de Descartes. Non pas qu'il y ait aujourd'hui moins de codes : au contraire, ils se multiplient. Mais bien souvent, il ne s'agit que d'assemblages, de compilations destinées à rassembler en un seul volume des textes épars. Rien de comparable au mouvement qui gouvernait les pensées des rédacteurs des codes napoléoniens et, à une époque antérieure, les ordonnances de codification de la monarchie absolue : on avait en vue la synthèse du droit et non son éparpillement, en un certain nombre de grands textes qui, de surcroît, devaient rester quasi-inaltérables au temps (Napoléon ne disait-il pas de son Code civil : « Un seul commentaire, et mon Code est perdu » ?).

La passion des codifications avait en effet régné à l'âge baroque, dans le droit comme dans les arts.

D) La passion des codifications

[Retour à la table des matières](#)

L'art et le droit, même combat ? Oui, souvent. Même si le rapprochement peut paraître insolite au profane, force est de constater dans leur histoire plus que des

²¹⁷ *Ibid.*, 39.

rapprochements : des coïncidences. Elles ne sont pas dûes au hasard ²¹⁸ et il faut ici rappeler la réflexion de Platon :

« C'est la plus radicale manière d'anéantir toute argumentation que de séparer chaque chose de toutes les autres, car la raison nous vient de la liaison mutuelle entre les choses » ²¹⁹.

Si on applique ce raisonnement à l'époque qui nous intéresse, on constate que les arts et le droit sont habités par des croyances communes. Lesquelles ?

a) *Légalité des arts et du droit*

Au XVII^e siècle, la souveraineté de la raison instaurée par Descartes inspire une démarche commune aux juristes et aux artistes : ils s'éprennent des codifications ²²⁰. Celles-ci sont inspirées par l'espoir d'une synthèse des connaissances : comme le croyait Aristote, il est possible de découvrir les lois universelles qui [145] régissent l'art. Les codificateurs du droit ne pensaient pas autrement. Ces efforts reposent sur la croyance en l'invention d'un langage qui les soutiendrait : une rhétorique, qui découle ici d'une esthétique normative. Il y a un art baroque, et aussi un Etat baroque ²²¹. Il existe d'ailleurs une convergence entre la théorie de l'art des plus grands penseurs politiques et leur théorie du droit ²²².

Le soutènement de cette esthétique normative est assuré par le paradigme de l'imitation. À la démarche d'Aristote qui regardait l'art comme « *la connaissance de règles vraies en vue de la production d'objets* » fait écho la célèbre définition de Montesquieu : « *Les lois sont les rapports nécessaires qui résultent de la nature des choses* ». La nature, une fois de plus... C'est qu'en effet le débat sur la mission de l'art par rapport à la nature, qu'il est censé imiter, rejoint celui sur les rap-

²¹⁸ Cf. N. Rouland, La Raison, entre musique et droit : consonances, dans : *Droit et Musique*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille III, 2001, 109-192.

²¹⁹ Platon, *Le Sophiste*, 259 e.

²²⁰ Cf. B. Oppetit, Philosophie de l'art et droit de l'art, *Archives de philosophie du droit*, Tome 40, 1995, 198-199.

²²¹ Cf. A.-L. Angoulvent, *Hobbes ou la crise de l'Etat baroque*, Paris, PUF, 1992.

²²² Cf. A.-L. Angoulvent, *L'esprit baroque*, Paris, PUF, 1994, 48 sq., 71.

ports entre le droit et la nature, qu'il est censé exprimer. Tout ceci suivant des règles strictes, découlant de l'activité de la Raison. D'où une légalité de l'art français de cette époque, bien perçue par Paul Valéry au début du XXe siècle :

« On ne consentait pas que les effets qu'une oeuvre peut produire, si puissants si heureux fussent-ils, fussent des gages suffisants pour justifier cet ouvrage et lui assurer une valeur universelle : le fait n'emportait pas le droit. On avait reconnu, de très bonne heure, qu'il y avait dans chacun des arts des pratiques à recommander, des observances et des restrictions favorables au meilleur succès du dessein de l'artiste, et qu'il était de son intérêt de connaître et de respecter (...) Peu à peu, et de par l'autorité de très grands hommes, l'idée d'une sorte de légalité s'est introduite (...) on raisonna, et la rigueur de la règle se fit. Elle s'exprima en formules précises ; et cette conséquence paradoxale s'ensuivit, qu' une discipline des arts, qui opposait aux impulsions de l'artiste des difficultés raisonnées, connut une grande et durable faveur à cause de l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages par simple référence à un code ou à un canon bien défini ” 223 .

Droit, légalité, codes, canon... des termes à forte connotation juridique, extrapolés dans les arts, non par abus postérieur, mais comme constat de représentations communes, dont la volonté d'unification par uniformisation. On peut sans doute y rattacher la généralisation du tempérament, opérée à la fin du XVIIe par A. Werckmeister (1645-1706), et largement utilisée par J. S. Bach (*Le Clavecin bien tempéré*). On peut définir la gamme comme [146] l'ensemble des intervalles, égaux ou non, divisant une octave. Jusqu'à Werckmeister, on n'était pas parvenu à trouver de solutions permettant de concilier la coexistence de certains intervalles, les quintes justes et les octaves justes. Celui-ci en trouva le moyen en diminuant chaque quinte d'une petite fraction : toutes les divisions de l'octave devenaient égales. Il enseigna aussi comment accorder les instruments en conséquence. Le système eut pour effet d'enrichir considérablement le nombre de modulations possibles. Dans le même esprit, le système de notation se stabilise à partir du XVIIe 224 .

223 Première leçon au Collège de France du cours de poétique, dans P.Valéry, Oeuvres, La Pléiade, Tome I, 1341-1342 ; adde : Discours sur l'esthétique, ibid., 1294.

224 Mais cette stabilisation laisse pour encore quelques décennies une liberté certaine à l'interprète. Couperin déclarait : “ *Nous écrivons une chose et en jouons une autre* ”. Preuve *a contrario*, certains interprètes de Bach se plaignaient du peu d'autonomie qu'il leur laissait.

C'est aussi à cette époque que la France se lance dans les premières codifications.

b) Les codifications des juristes

Le cartésianisme a pour reflet juridique le légalisme (le juge n'est que l'exécutant de la loi) ²²⁵. Or, plus concrètement, cette loi est créée par certaines institutions. En l'occurrence, l'Etat. Déjà au XVI^e siècle le grand théoricien Jean Bodin avait identifié dans le pouvoir législatif la principale marque de la souveraineté. Dès lors, l'Etat monarchique va jouer un rôle fondamental dans cette définition au début de son *Traité des Ordres* (1613), le juriste Charles Loyseau avertit :

“Il faut qu'il y ait de l'ordre en toutes choses”. La monarchie absolue va s'en charger en élaborant les premières codifications sur lesquelles plus tard s'appuieront les codes napoléoniens. Colbert (1619-1683) avait en tête la codification de tout le droit, dont il voulait faire *“un corps entier et parfait”*.

Ce projet avait certes un caractère politique. Ses conseils à Louis XIV sont explicites : *“Réduire tout le royaume sous une même loi, même mesure et même poids (...) serait assurément un dessein digne de la grandeur de Votre Majesté, digne de son esprit et de son âge, et lui attirerait un abîme de bénédictions et de gloire”*. Mais ce projet politique possède une base philosophique : la conviction que la raison peut entièrement rendre compte du droit et en dégager les lois essentielles. En pratique, Colbert ne parviendra à faire codifier que certains secteurs du droit et de la procédure. [147] Chancelier de France de 1717 à 1750, d'Aguesseau (1668-1751) ²²⁶ poursuit le même but d'unification, mais là encore les résultats ne seront que partiels.

Quoi qu'il en soit, les mêmes ambitions uniformisantes sont à l'oeuvre dans la doctrine. La pression en faveur de la constitution d'un droit commun coutumier

²²⁵ “... le légalisme représente le cartésianisme au sein du droit, tout comme à l'inverse, mais de façon moins sensible, le cartésianisme représente le légalisme en anthropologie et en philosophie”, (Jan M.Broekman, *Droit et anthropologie*, Paris, LGDJ, 1993, 113-114).

²²⁶ C'est donc un contemporain de Rameau (1683-1764), qu'il dut croiser à la Cour. Ont-ils parlé des rapports entre le droit et la musique ? (Rameau fut nommé en 1745 au poste officiel de “compositeur de la musique de la Chambre”).

s'accentue. Ainsi Loysel écrit-il en 1608 dans ses *Institutes coutumières* qu'à l'image de "*l'obéissance à un seul roy*" et "*quasi une seule et unique monnaie*" les coutumes soient "*enfin réduites à la conformité, raison et équité d'une seule loi*". Du côté des théoriciens, la figure marquante est Jean Domat (1625-1696)²²⁷. Janséniste et chrétien convaincu, avocat du roi au Présidial de Clermont-Ferrand, il fut qualifié par Boileau, cet autre codificateur, de :

"restaurateur de la raison et de la jurisprudence". Son principal ouvrage est intitulé : "*Les lois civiles dans leur ordre naturel*" (1694). Cet ordre naturel est rationnel, car un seul principe engendre toutes les lois humaines : l'amour entre les hommes, prescrit par Dieu.

Le XVIIIe connaît donc de vastes tentatives d'organisation du savoir. Nous venons de voir que dans le domaine juridique, elles procèdent largement de la volonté royale. Celle-ci s'exerce aussi dans les arts. Les créations d'Académies se succèdent à partir de la moitié du siècle et sont les plus nombreuses sous Louis XIV : Académie Française en 1635, Académie royale de peinture et de sculpture en 1655, Académie royale de danse en 1661, Petite Académie (la future Académie des Inscriptions et Belles Lettres) en 1663, l'Académie des Sciences et Académie de France à Rome en 1666, l'Académie royale d'architecture en 1671, la Comédie française en 1680. L'Académie royale de musique (qui deviendra en fait l'Opéra) est créée en 1672²²⁸. Après avoir été pendant de longues années directeur de la musique du fermier général La Pouplinière²²⁹, Rameau en fit partie. Pour Louis XIV, la musique est au premier rang des arts libéraux²³⁰. D'ailleurs en créant l'Académie, il donne aux nobles le privilège de pouvoir chanter sans déroger, afin de développer l'art vocal. Les Académies manifestent certes le [148] souci d'encadrement des arts par le pouvoir. Mais pas seulement²³¹. Elles

²²⁷ Cf. J. Gaudemet, *op cit.*, 348-351.

²²⁸ D'autres institutions musicales existaient, d'origine plus ancienne : la Chapelle, l'Ecurie, la Chambre.

²²⁹ Passionné de musique, il entretenait un des plus beaux orchestre de Paris.

²³⁰ Sur Louis XIV et la musique, cf. P.Beaussant, *Jean-Baptiste Lully, le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992 ; *Les plaisirs de Versailles*, Paris, Fayard, 1996 ; *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999.

²³¹ Cf. L. Debampour-Tarride, La création de l'Académie royale de musique-Théorie et pratique de l'absolutisme français, dans : H.Dufourt- J.M.Fauquet (dir.), *La musique et le Pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987,40. Cependant, pouvait se produire la concentration des privilèges dans les mains d'un individu ou d'une famille (du XVIIIe à la fin du XVIIIe, la famille Balard, imprimeurs de la musique du roi, régna sur la musique française

sont aussi des lieux de liberté pour les artistes, qui leur permettent d'échapper aux contraintes des milieux corporatifs.

Au bout du compte, l'idée de codification du droit aura suscité chez les juristes de l'âge baroque de grandes espérances, mais les résultats resteront en deçà des ambitions. Parvenons-nous au même constat en ce qui concerne les artistes ?

c) Les codifications des artistes

Le peintre Charles Le Brun (1619-1690) vivait à la même époque que Colbert (1619-1683). Celui-ci favorisa sa carrière, le faisant nommer en 1662 premier peintre de la Couronne. Il avait déjà participé en 1648 à l'institution de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont il devint le directeur. C'est un adepte de Descartes. Comme le philosophe, il situe l'origine des passions dans le cerveau, et non plus dans le cœur. Il est partisan de l'imitation de la nature, quitte à en corriger les défauts d'après les canons de la Beauté, établis par l'art antique. Dans son discours à l'Académie (déjà cité) d'avril-mai 1668 sur *L'Expression des passions*, qui recueillit l'avis favorable de Colbert, il dresse un catalogue des manières de figurer les passions. Il envisage surtout des passions violentes (la frayeur ou la colère) jugeant que l'amour ou l'espérance « *ne produisent pas de grands mouvements* », ce que Nicolas Mignard avait souligné l'année précédente dans son commentaire de la Sainte Famille de Raphaël.

Lisons par exemple ce que dit Le Brun de la colère :

« Lorsque la colère s'empare de l'âme, celui qui ressent cette passion a les yeux rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés et resserrés l'un contre l'autre, le front paraîtra ridé, formant des plis entre les yeux, les narines paraîtront ouvertes et élargies, les lèvres grosses et renversées et se pressant l'une contre l'autre et la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la

dans la totale soumission au pouvoir : cf. G.Durosoir, La musique dans la liturgie du pouvoir, dans : H.Méchoulan-J.Cornette (dir.), *L'État classique- Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1996, 300-301).

bouche un peu ouverts, formant un ris cruel et dédaigneux. Il semblera grincer les dents, il paraîtra de la salive à la bouche, son visage sera pâle en [149] quelque d'un groupe endroit, et enflammé en d'autres et tout enflé ; les veines du front, des tempes, et du col seront enflées et tendues, les cheveux hérissés, et celui qui ressent le cette passion souffle au lieu de respirer, parce que le coeur est oppressé par l'abondance du sang qui vient à son secours ».

[150]

[151]



[Illustration 12 : Charles Le Brun, *La Colère*, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris]

[152]

[153]

Comme on s'en doute, le peintre est invité à une connaissance précise de l'anatomie, tout particulièrement celle des muscles du visage.

Ce type de leçon restera longtemps au coeur de l'enseignement académique.

Pourtant, on en avait très vite perçu les limites : les passions peuvent s'exprimer d'une manière beaucoup plus diversifiée que ne le disait Le Brun. Par exemple, sa description de la colère ne s'applique pas à ce que nous nommons « la colère froide ». En 1679, Félibien souligne qu'on peut dissimuler ses sentiments et réclame une classification plus subtile, tenant compte de l'âge et de la condition des personnages. En 1708, dans son *Cours de peinture par principes*, Roger de Piles écrit que le discours de Le Brun est réducteur :

« Ce serait ici le lieu de parler des passions de l'âme : mais j'ai trouvé qu'il était impossible d'en donner des démonstrations particulières qui puissent être d'une grande utilité à l'art. Il m'a semblé au contraire que si elles étaient fixées par de certains traits qui obligeassent les peintres à les suivre nécessairement comme des règles essentielles, ce serait ôter à la peinture cette excellente variété d'expression qui n'a point d'autre principe que la diversité des imaginations dont le nombre est infini, et les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes. Une même passion peut être exprimée de plusieurs façons toutes belles, et qui feront plus ou moins de plaisir à voir, selon le plus ou le moins d'esprit des peintres qui les ont exprimées, et des spectateurs qui les sentent ».

Piles dénonce dans le côté trop mécaniste des analyses de Le Brun. Cette exagération provient notamment de la sous-évaluation de la dimension psychologique des passions. Elles ne sont pas seulement des mouvements du visage, mais aussi ceux de l'âme.

Félibien l'écrit quelques années plus tard, en 1679 :

« Pour les bien peindre [les passions], il faut qu'un peintre ait exactement observé les marques qu'elles impriment au dehors, mais qu'il sache ce qui les fait naître dans le coeur de l'homme, et de quelle sorte ceux qui se rencontrent à quelque spectacle sont différemment touchés de ce qu'ils voient ».

Autre élément que laissent entrevoir les citations de Piles et Félibien : la diversité des spectateurs, qui a augmenté à la fin du XVIIe, alors que trente ans avant, Le Brun spéculait sur leur uniformité. De surcroît, comme nous l'avons déjà remarqué ²³², à cette époque on commence plus qu'auparavant à prendre en compte la sensibilité du récepteur de l'oeuvre d'art. L'universalité du [154] langage adoptable par les artistes devient donc beaucoup plus difficile à atteindre.

Le XVIIIe siècle sera aussi celui de la désillusion des codificateurs du droit. Les dernières ordonnances de codification sont édictées sous Louis XV. Après quoi, le mouvement s'épuise et les tentatives en ce sens échouent. D'ailleurs, à la fin du siècle ²³³, les particularismes reviennent à l'honneur. Il faudra les tempêtes révolutionnaires et l'autorité de Napoléon pour que reprenne l'élan codificateur. Encore procédera-t-il davantage d'une volonté de stabilisation que de celle de créer un homme nouveau, et Portalis lui-même (il avait souffert de la Révolution) se gardait bien de croire que son Code était intangible ou absolu. N'a-t-il pas dit :

« On ne fait pas à proprement parler les codes, ils se font avec le temps ».

Comme les artistes, les juristes ont donc dû se montrer plus modestes et renoncer à l'ivresse de la Raison.

Les musiciens aussi.

Ils se sont même engagés de façon précoce dans la voie des codifications. C'est en 1636 que Marin Mersenne (1588-1648) écrit son *Harmonie universelle*, soit avant le *Traité des passions* de Descartes (dont Mersenne était un des correspondants) et plus encore le discours de Le Brun. Pour ce théoricien (il ne pratiquait pas lui-même la musique), les passions fondamentales sont la colère, la joie, la tristesse. Les intervalles agréables à l'oreille serviront à la joie. Chaque passion pourra être exprimée par trois degrés (modéré, fort, violent), suivant son intensité. Il compare l'art des musiciens à celui des prédicateurs et des orateurs, rapprochant rhétorique et musique autour de la notion d'affect.

²³² Cf. supra,...

²³³ Nous l'avons déjà noté :cf. *supra*,...

Plus tard, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) proposera un catalogue complet des tonalités avec les effets qu'elles sont capables de produire (par exemple : ut majeur, gai et guerrier ; ré mineur, grave et dévot ; la mineur, tendre et plaintif ; si mineur, solitaire et mélancolique, etc.). Plus tard encore, en 1722, Jean-Philippe Rameau adoptera une démarche apparemment similaire dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.²³⁴

Même si aujourd'hui nous avons tendance à sourire de ces classifications²³⁵, elles ne sont pas purement arbitraires. Le grand [155] public ressent bien la distinction mineur/majeur comme équivalente à celle entre tristesse et joie. De même, l'association fréquente de la tonalité de ré mineur à la dévotion s'explique par le fait que beaucoup de pièces de plain-chant (comme le *Salve Regina*) sont effectivement écrites dans cette tonalité.

Cependant, comme plus tard Le Brun, ces tentatives pèchent par leur arbitraire. On peut trouver des expressions de la tristesse en mode majeur. Ainsi du superbe air de Télémaque dans l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau.

De manière plus générale, on relève des différences d'appréciation non négligeables entre les auteurs sur les qualités expressives de chaque mode.²³⁶

Rameau lui-même, théoricien rationaliste et fervent de Descartes s'il en fut, se montre très prudent en la matière. Il croit certes en l'existence d'un certain nombre de procédés musicaux rhétoriques. Par exemple, l'utilisation du diatonique pour l'agréable, du chromatique pour le varié, de l'enharmonique pour les passions excessives. Mais dans sa *Génération harmonique* (1737), il reconnaît qu'il n'existe pas de règles absolues fixant des équivalences entre les modes et les sentiments, et

²³⁴ Cf. le tableau comparatif des affects liés aux tonalités, dressé par A. Piéjus, dans *Figures de la passion*, Paris, Cité de la musique/Réunion des musées nationaux, 2001, page 273.

²³⁵ Platon déjà y procédait. Pour lui, seul le mode dorien était vraiment grec et viril, les non-grecs consistant en harmonies efféminées. 150 ans plus tôt, Damon avait catégorisé les modes utilisés dans le système musical grec en donnant à chacun un caractère spécifique : viril et grave pour le dorien, plaintif pour les harmonies lydiennes, amollissant et lâche pour le ionien, violent et martial pour le phrygien.

²³⁶ On se réfèrera ainsi au tableau dressé par A. Piéjus qui compare les classifications de Charpentier, Rousseau, et Rameau (cf. *Figures de la passion*, op.cit., 273).

son propre tableau de ces correspondances se garde d'une précision excessive. Il préconise aussi l'usage d'une mesure irrégulière, puisque le sentiment « *ne peut être asservi partout à une mesure régulière sans perdre de cette vérité qui en fait le charme* ». Loin d'être d'un académisme stérile, comme voudront le faire croire les partisans de Jean-Jacques Rousseau, sa musique recèle nombre d'innovations. Ainsi du deuxième trio des Parques (Acte II, scène V) dans *Hyppolite et Aricie* (1733). Le discours inquiétant des Parques, ces divinités souterraines, n'appartient pas au monde des humains. Il ne peut donc emprunter le même langage musical, habituel. Rameau procède par enharmonies, changeant de ton jusque plusieurs fois par mesure, et non pas selon des procédés traditionnels, mais en modulant dans des tonalités éloignées. Il s'ensuit une perte des repères tonaux, très sensible pour les contemporains (mais évidemment beaucoup moins pour nous, qui nous situons après la césure wagnérienne, marquant l'éloignement progressif vis-à-vis du système tonal, qui devait déboucher sur la musique sérielle). Elle fut source de problèmes : l'orchestre ne parvint que très difficilement à exécuter ce trio, à tel point que Rameau dut revoir sa copie lors des reprises de l'oeuvre.

Dans *l'Air de Téléaire* précédemment cité, on trouve aussi une transition alors insolite : le chœur exécute d'abord une séquence (*Que tout gémissent...*) en fa mineur, puis Téléaire entonne *Tristes* [156] *apprêts* dans la tonalité éloignée de mi bémol majeur. Le procédé fut évidemment remarqué. Il plut beaucoup. On le cita pendant longtemps comme un trait de génie. Aujourd'hui, nous le remarquons à peine. Peut-être parce que le public moyen est beaucoup moins compétent ²³⁷ que celui du XVIIIe siècle, comme le note non sans amertume Claude Lévi-Strauss à propos de ce passage de Rameau ²³⁸. Mais à coup sûr parce que notre oreille a été depuis habituée à des modulations plus hardies.

Attardons-nous davantage sur l'exemple de la musique.

²³⁷ Il y eut même à cette époque un snobisme de la compétence. Chabanon (1730-1792), violoniste et érudit écrit ainsi : « J'ai vu de ces perroquets mal sifflés, louer dans telle musique la richesse de l'harmonie, lorsque l'harmonie, pauvre et stérile, séjournait, croupissait sur les mêmes accords. J'en ai vu qui se récriaient sur le charme des modulations, avant que l'air ait quitté le mode principal. Ceux qui ne sont pas initiés à Art, ne sauraient trop s'abstenir d'en parler avec quelque air scientifique ».

²³⁸ Cf. C.Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, 43-52.

d) Point d'orgue : la rhétorique musicale

La rhétorique musicale utilise divers moyens. L'organologie : les instruments de musique eux-mêmes peuvent symboliser des sentiments. L'intensité et la complexité de l'émotion peuvent aussi être recherchées dans la mise en place de certains dispositifs scéniques. Enfin, bien sûr, elle consiste en un certain nombre de procédés d'écriture.

1) Symbolique des instruments de musique

De nos jours encore, certains instruments de musique font figure de symbole.

Du sexe, par exemple : les harpes sont en général jouées par des femmes, les cuivres et percussions par des hommes.

La symbolique des instruments est particulièrement riche à l'époque baroque ²³⁹.

Le luth possède souvent une connotation sexuelle, lunaire ou féminine. Il fut abondamment représenté par les peintres, notamment dans les natures mortes. On le trouve aussi dans les vanités, où il évoque la dangereuse séduction des plaisirs charnels, puisqu'en lui prêtait la réputation de séduire les belles (*La Vierge entourée des symboles de la vanité*, de Jan van de Kessel). Il arrivait d'ailleurs qu'il soit associé à la flûte traversière dans l'évocation de la luxure (*Le Concert*, de Willem van Aelst). En effet, la flûte fait office de symbole phallique. À ce titre, elle figure souvent dans les scènes à caractère érotique. Ainsi du tableau de B. [157] Cavarozzi, de facture très caravagesque, *Le jeune violoniste* : un jeune et très beau violoniste, à l'allure féminine, porte sur un non moins jeune flûtiste un regard où l'on peut lire la convoitise. Cependant, la flûte peut aussi évoquer la féminité. Le terme grec *aulos* signifie : *conduit creux*. Les *Gimi* de Nouvelle-Guinée assimilent l'orifice où l'on souffle au vagin, l'intérieur creux à l'utérus, les sons produits aux

²³⁹ Cf. *Les instruments de musique dans la peinture baroque*, Dossier de l'art hors-série de *L'objet d'art*, n° 82, décembre 2001-janvier 2002.

plaintes du nouveau-né ²⁴⁰. La flûte est aussi située souvent du côté de la mort, notamment chez les Pères de l'Eglise. Non sans raisons : chez les Romains, on utilisait un tibia pour la confectionner.

La guitare passe pour l'instrument féminin par excellence (La joueuse de guitare, de Vermeer ; Le concert, de Jean Raoux). Les disciples du Caravage la montrent souvent dans les maisons de tolérance...

Ce n'est pas le cas du clavecin, instrument aristocratique par excellence, au point que sous la Révolution, on en brûla beaucoup et que leurs propriétaires, quand ils étaient monarchistes, les firent peindre en noir après l'exécution du roi. L'iconographie nous montre souvent des femmes au clavier (La famille de l'artiste, Jean-Marc Nattier ; Marguerite de Sève, Nicolas Largillière ; *La leçon de musique*, Fragonard). L'épinette est aussi un instrument de femmes, mais plutôt dans les familles de petite ou moyenne bourgeoisie, car elle est moins coûteuse que le clavecin (*Dame assise à l'épinette*, Vermeer).

La trompette est le symbole des victoires, comme du jugement divin : bien des anges les embouchent dans les églises baroques. Bach l'utilise dans son *Magnificat*.

Le violon est aujourd'hui parfaitement banalisé. Mais il eut pendant longtemps mauvaise réputation, étant considéré comme un instrument populaire, tout juste bon à accompagner les danses rustiques des villageois. Il pouvait aussi passer pour diabolique, ce qui en fit un des instruments privilégiés des peintures de vanités. Au XVIIe siècle, le musicologue Lecerf de la Viéville écrivait encore : « *Cet instrument n'est pas noble en France, mais enfin un homme de qualité qui s'avise d'en jouer ne déroge pas* ». On pouvait donc se poser la question...

²⁴⁰ Cf. G. Gillison, L'horreur de l'inceste et le père caché : mythes et saignées rituelles chez les Gimi de Nouvelle-Guinée, dans : *Le père*, Paris, Denoël, 1989, 205- 206.

[158]

2) *La recherche du spectaculaire en musique et en peinture*

On sait que les Vénitiens pratiquaient beaucoup la polychoralité afin d'augmenter le relief sonore des oeuvres musicales. Cette impression est également recherchée par l'utilisation d'oppositions : opposition d'instruments et de leurs timbres, rupture de rythmes, alternance de chœurs et de solistes. Les oeuvres de Giovanni Gabrieli (il est engagé en 1585 à Venise à la Scuola San Rocco) en sont truffées. La musique offre ici avec la peinture d'intéressants parallèles. En effet, la peinture se spatialise chez Titien, Véronèse et surtout Tintoret (dans *Le baptême du Christ*, des diagonales limitent plusieurs plans successifs, dans une ascension de couleurs allant du très sombre au lumineux).

On cherche donc à repousser les limites communément admises, dans la recherche du spectaculaire, afin de frapper les sens et l'imagination. En peinture, les trompe-l'oeil se multiplient, ainsi que les perspectives vertigineuses. En 1694, Andrea Pozzo peint à Saint Ignace de Rome L'oeuvre missionnaire des Jésuites. Un extraordinaire plafond, ouvrant sur un ciel peuplé à différents niveaux d'élévation de groupes d'anges et d'élus. Très haut, le fondateur des jésuites, Ignace de Loyola, dominé des figures aérienne qui flottent dans l'immensité. Il est surmonté du Christ portant sa croix.

Dès le début du XVIIe siècle, la musique utilise des artifices voisins, véritables trompe l'oreille, comme le procédé d'écho : ainsi du *Magnificat des Vêpres de la Vierge* (1610) de Monteverdi, (compositeur que l'on peut rapprocher du Caravage par leur affection commune pour les effet de clair-obscur). Son élève F. Cavalli en consacrera l'usage dans ses opéras (*La Calisto*, 1651 ; *Ercole amante*, 1662).

3) *Les procédés d'écriture*

Commençons par remarquer que, du moins en ce qui concerne la musique purement instrumentale, qu'elle constitue un langage, c'est-à-dire un système de signes, plus précisément des intervalles, à l'organisation desquels on peut affecter des correspondances avec des sentiments ou des passions déterminées : c'est la doctrine des *affeti*, utilisée de Mersenne à Rousseau. Cependant, elle n'est pas une langue comme les langues naturelles, dans la mesure où elle ne renvoie pas à une réalité extérieure précise, la preuve étant qu'on peut transcrire une musique, mais pas la traduire comme on ferait d'une langue étrangère.

[159]

De plus, la musique n'utilise pas le temps comme d'autres formes de langues ; alors que le texte écrit peut mélanger plusieurs temps, la musique n'en a qu'un seul ²⁴¹.

Quoi qu'il en soit, l'élaboration d'une rhétorique musicale va de soi en ce qui concerne la musique associée à un texte. Elle se fit avec les matériaux fournis par les madrigaux italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Mais elle revint surtout aux auteurs allemands. L'italien Giulio Caccini, en 1614, reste très général quand il écrit :

« Aux figures que la rhétorique met au service des nuances de l'éloquence correspondent les *passagi*, *trémolos* et autres ornements qui peuvent, ici et là, se pratiquer pour quelques expressions ».

Quelques années auparavant, en 1606, Joachim Burmeister était allé beaucoup plus loin dans ses *Musica poetica*. Pour la première fois, il y proposait un lexique analogique entre figures de rhétorique et motifs musicaux. Cette réflexion fut approfondie par d'autres auteurs allemands et déboucha sur un catalogue de figures (*anabasis*, mélodie ascendante traduisant l'idée d'élévation ; *catabasis* pour son

²⁴¹ Pour une critique du parallèle entre la musique et les autres langages, cf. B.Sève, *L'altération musicale*, Paris, Le Seuil, 2002, 263-276.

contraire ; *circulatio*, élément mélodique fermé, tournant sur lui-même selon l'idée de cercle ; ellipse, omission d'un élément essentiel dans la ligne mélodique ou arrêt suivi d'un enchaînement imprévu ; *interrogatio*, fin sur un degré non conclusif ; *mutatio toni*, changement brutal de tonalité ; *suspiratio*, silences répétés fractionnant la ligne mélodique à l'image du sanglot ; *polyptoton*, répétition d'un motif mélodique sur différents enregistrements dans une polyphonie, à laquelle on reconnaît le principe de l'imitation, etc.).

L'*aria da capo* est une innovation majeure de l'âge baroque. C'est une forme fixe en ce sens qu'elle est standardisée (comme la cavatine, la ritournelle, etc. ²⁴²). Elle est aussi ternaire, de type A,B,A. L'air se fonde sur deux courtes strophes textuelles, chacune présentant deux aspects d'un même sentiment. La première strophe est longuement développée et comporte souvent deux parties (A1 et A2), encadrées par des ritournelles instrumentales exposant les motifs principaux. La tonalité oscille du ton principal à celui de la dominante. La deuxième strophe consiste en une partie contrastante, plus brève, qui comporte des oppositions de tonalités (B). La première strophe est ensuite entièrement ré-exposée (retour de A). C'est ici que l'interprète jouit de la plus grande liberté : il est [160] admis qu'à chaque représentation il puisse proposer de nouvelles variations.

La répétition paraît inhérente au langage musical, en raison de sa fluidité temporelle : elle sert en fait à la mémorisation, en des sortes de cercles concentriques.

²⁴² Pour plus de détails, cf. R. Legrand, *Comprendre la musique baroque à travers ses formes*, Arles, Harmonia Mundi, 1997.

On obtient ainsi le schéma suivant :

PARTIE A :
RITOURNELLE INSTRUMENTALE
A1
Ritournelle instrumentale
A2
R
RITOURNELLE INSTRUMENTALE
PARTIE B

PARTIE A réexposée (*da capo* : cette mention est notée sur la partition à la fin de B pour indiquer qu'il faut reprendre A).

L'*aria da capo* est très souvent utilisé dans l'opéra italien. Un récitatif rapide déroule l'action dramatique, qui se fige à la fin de chaque scène. Intervient alors l'*aria da capo* qui va développer l'implication affective de la dernière péripétie, suivant le schéma d'un sentiment unique exprimé en deux idées complémentaires.

Cet air fut souvent employé par Haendel, sur lequel l'empreinte de la musique italienne fut toujours forte.

L'empereur Anastasio part en guerre pour défendre sa bien-aimée :

- Texte partie A :

Ô beaux yeux, un seul de vos regards aura plus de force que mille et mille lances guerrières.

- Texte partie B :

Ô pupilles chéries, qu'un seul de vos traits me brûle et mon coeur sera armé d'une force invincible.

L'air débute par une ritournelle instrumentale caractérisant le personnage de l'empereur comme amoureux, mais aussi guerrier (second motif au rythme vigoureux à la basse et syncopé aux violons, 11 secondes après le début).

La partie B (2 minutes 36 secondes après le début) est beaucoup plus courte, avec un accompagnement allégé, dans la tonalité plus tendre de la mineur.

Le récitatif est aussi une des plus importantes inventions musicales de la période baroque. Il témoigne du souci sans cesse réaffirmé de l'intelligibilité du texte et de son caractère déterminant par rapport à la musique. Le *stile rappresentativo* des Florentins et de Monteverdi se modèle sur la prosodie et suit la signification des paroles, qu'il accompagne simplement d'une basse continue. Le [161] récitatif évoluera ensuite dans plusieurs directions. Celle d'une déclamation très proche du théâtre en France. Dans l'*opera seria* italien, il peut être rapidement débité (*recitativo secco*), sans soutien instrumental, ou au contraire accompagné par l'orchestre (*recitativo accompagnato*).

Ces quelques exemples concernent la structure du discours musical. D'autres techniques agissent sur ses éléments. Les ornements, très fréquents dans la musique française, consistent en plusieurs notes intercalées, bénéficiant d'une grande liberté d'exécution. Les agréments sont des petits signes placés en dessus ou en dessous des notes, d'exécution obligatoire (ainsi du trille, qualifié par les Français de *gloire de notre musique*).

Enfin, les oppositions d'intensité sonore, *forte/piano*. Elles sont souvent absentes des partitions baroques : non pas que les instrumentistes les négligeaient, mais on pensait que la musique sous-entendait ses propres nuances, ce qui ne facilite pas la tâche des interprètes actuels. En fait, il faut attendre la fin de cette période et l'apparition du pianoforte, instrument qui permettait beaucoup plus facilement que le clavecin ces oppositions dynamiques pour qu'elles soient notées sur les partitions (on en trouve peu chez Bach).

Mais comme en peinture, ces catalogues ne peuvent remplacer le génie : la répétition de ces figures ne suffit pas à créer la qualité artistique. Parmi les premiers auteurs baroques, Monteverdi fut certainement un des compositeurs les plus fertiles. On lui doit notamment l'invention du *stile concitato*, ou « style agité », servant à l'illustration des expressions belliqueuses. Il l'utilise pour la première fois en 1624 dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, une sorte d'opéra en miniature, inspiré par le célèbre *Jérusalem délivrée* du Tasse (Le croisé Tancrède aime la musulmane Clorinde. Celle-ci est une farouche guerrière et attaque les croisés. Tancrède ne l'identifie pas et croit que Clorinde est un homme : il la provoque en duel. La lutte durera toute la nuit et se terminera par la mort de Clorin-

de... et son baptême). Pour donner l'impression d'agitation, Monteverdi utilise des procédés rythmiques (longue répétition d'une même note) ainsi que des figuralismes : le choc des épées est rendu par des décalages entre les parties instrumentales et des *pizzicati* violents, au sujet desquels Monteverdi précise qu'il faut utiliser deux doigts pour tirer la corde et lui faire frapper la touche de l'instrument ; le mouvement du cheval qui passe progressivement du pas au trot est figuré par des changements de rythme.

Aujourd'hui, où nous pouvons écouter de la musique techno, l'audition de cette oeuvre ne provoque pas vraiment de surprise. Il en allait tout autrement au début du XVII^e siècle. Comme plus tard [162] pour Rameau, cette musique suscita l'opposition des premiers interprètes, qui « *jugeaient plutôt ridicule de jouer la même note seize fois de suite* ».

Si Monteverdi est sans aucune difficulté perçu de nos jours comme un compositeur baroque, il n'en va peut-être pas de même de Jean-Sébastien Bach. Sans doute d'ailleurs ne l'est-il pas toujours au même degré : il est difficile de comparer la spectaculaire Toccata et fugue en ré mineur, oeuvre de jeunesse, avec l'Art de la fugue, somme didactique rédigée au soir de sa vie. Mais son abondante musique vocale, centrée sur le texte sacré, nous montre son appartenance au baroque.

La cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, dite : *Actus Tragicus*, (BWV 106]) a été composée entre 1707 et 1714 ²⁴³. Bach avait une trentaine d'années. L'instrumentation est réduite et comprend notamment deux flûtes à bec, instruments du deuil.

- 2a. Premier chœur.

Il exprime la perfection divine et est donc confiant et entraînant. Puis la troisième partie de ce chant comporte les termes : « En Lui nous mourons [sterben wir] au moment juste, quand Il le veut ». *Sterben wir* est chanté sur une quarte descendante et diminuée, afin d'exprimer la chute, la peine.

- 2b. Premier chant, ténor.

²⁴³ Pour plus de détails, cf. le CD-ROM : *L'univers de Bach*, Arles, Harmonia Mundi, 2000.

Chacune des cinq interventions du soliste est préparée par une brève transition instrumentale où violes et flûtes semblent essayer de prendre le dessus les unes sur les autres, symbolisant les deux aspects de la mort.

- 2d.

Premier chant. Début du chœur central. Basses, ténor et alto : « *C'est l'alliance ancienne : homme, tu dois mourir* ». [Es ist der alte Bund : Mensch, du must sterben]. Commence une fugue grave, inexorable. Après quatorze mesures de cette fugue, Bach place une intervention radieuse de la soprano : « *Oui, viens Seigneur Jésus* », [Ja, komm Herr Jesu]. Elle utilise un motif chromatique descendant afin de mimer la descente du ciel.

- *Deuxième chant.* La pureté confiante du chant de la soprano se retrouve dans celui de l'alto : « *Entre tes mains, je remets mon esprit* », [In deine Hände, befehl ich meinen Geist]. Au-dessus du continuo se déroule tout un mouvement ascendant. La séquence se termine sur l'évocation de l'entrée au Paradis, dans la paix.

- *Troisième chant.* C'est l'acclamation du Seigneur, la confiance du chrétien. Il commence par un choral que Bach [163] harmonise à quatre voix ; il se termine par une coda fuguée très dynamique.

Même si ces divers procédés provoquent toujours notre émotion, nous avons aujourd'hui l'habitude d'écouter les oeuvres de ces compositeurs en les détachant largement de leur contexte, un peu comme le faisaient les archéologues du siècle dernier avec les frises du Parthénon... Pourtant, tout porte à croire que si Jean-Sébastien Bach ressuscitait, il apprécierait fort peu que nous écoutions ses Passions et autres oeuvres de musique sacrée sans attacher beaucoup d'importance aux paroles (pour lui, c'était un non-sens d'écouter la musique sans tenir compte du texte) et, éventuellement, dans le cadre profane d'une salle de spectacles. Sans compter la participation de femmes à leur exécution : on sait qu'à l'époque les voix aiguës étaient chantées par des castrats (habitude contraire au goût français) ou des jeunes garçons. Cela pour ne pas risquer de détourner l'attention des hommes de préoccupations qui devaient rester pieuses.

C'est que les femmes ont toujours posé problème, et pas seulement en musique. D'une part, on leur a reconnu la capacité d'émouvoir, en raison de leur sensibilité supposée innée, et de leur beauté... quand la nature la leur avait prodiguée. Mais trop d'émotion peut nuire à la Raison, qualité principalement masculine. De plus, si elles peuvent émouvoir, les femmes sont bien moins douées pour la créativité, la maternité exceptée : ainsi que dans le mariage, elles doivent dans les arts demeurer mineures.

Comme nous allons le voir, l'histoire de la peinture résonne de la rhapsodie de ces lieux-communs.

[164]

[165]

DU DROIT AUX PASSIONS

DEUXIÈME PARTIE

LES FEMMES PEINTRES
À LA FIN DU XVIIIÈME SIÈCLE :
UNE RÉSISTIBLE ASCENSION ²⁴⁴

[Retour à la table des matières](#)

[166]

²⁴⁴ Le texte ci-dessous est celui d'une communication faite au Colloque sur Anne Vallayer-Coster, Musée des Beaux-Arts de Marseille/Centre de la Vieille Charité, 23 mai 2003, Marseille.

[167]

DU DROIT AUX PASSIONS

Deuxième partie :
Les femmes peintres à la fin du XVIIIème siècle :
une résistible ascension.

INTRODUCTION

LES NAUFRAGÉS

[Retour à la table des matières](#)

Les femmes sont les naufragées de l'histoire des arts : on les a oubliées.

Cette amnésie est récente.

En 1910, un dictionnaire des compositrices en recensait trois mille ²⁴⁵. Combien, aujourd'hui, émergent-elles dans la mémoire du public, fût-il cultivé ? Et cela après un siècle de féminisme, qui modifia profondément le droit français de la famille au cours de ces trente dernières années.

Le bilan est du même ordre dans l'histoire de la peinture.

Giorgio Vasari écrit au XVIe siècle : c'est un des premiers biographes d'artistes. Il cite des femmes, dont Properzia de Rossi (1490-1530), qui se consacra à la sculpture. Dès lors, les références aux femmes artistes vont s'accumuler, connaissant même une inflation au XIXe ²⁴⁶, par ailleurs un des pires siècles de la condition féminine.

²⁴⁵ Cf. Otto Ebel, *Les femmes compositeurs de musique*, Dictionnaire-biographies, Paris, 1910.

²⁴⁶ Par exemple, les ouvrages que citent R.Parker et G.Pollock, *Old Mistresses-Women, art and Ideology*, London, Oram Press, 1981, 3 : Ernst Guhl, *Die Frauen in der*

Et puis c'est le silence. Les femmes coulent à pic dans notre mémoire. Je reviendrai sur ce naufrage dans un prochain ouvrage²⁴⁷. Les lignes qui suivent se situeront avant cette disparition : au XVIIIe, et en France, car les femmes peintres de notre pays connaissent à cette époque une fragile ascension

Jusque-là, leurs traces sont plutôt rares.

C'est en Italie (dont l'avance dans le domaine des arts est bien connue) et dans les Flandres (le statut social des femmes a été plus élevé dans le Nord de l'Europe, comme tend à le prouver l'abondance des portraits de femmes dans le Nord) qu'on les voit apparaître, dans la seconde moitié du XVIe siècle. En France, elles [168] émergent plus tardivement. Un exemple, celui du catalogue des *Femmes peintres 1550-1950*, de l'exposition organisée par le *County Museum* de Los Angeles en 1976, qui marque le début des *gender's studies* en histoire de l'art. Une seule artiste française figure dans le catalogue pour la période antérieure au XVIIIe : Louise Moillon (1610-1696). Elle a surtout peint des natures mortes, dans un style considéré comme plus archaïque que celui des Flandres, même si elle est en France un des meilleurs peintres de natures mortes de la première moitié du XVIIe en France. Il semble que ce soit son mariage et l'éducation de ses enfants qui aient interrompu sa carrière, de 1642 à 1670. Son frère Isaac fut admis à l'Académie royale de peinture.

Au XVIIIe en revanche, les artistes françaises apparaissent en plus grand nombre. M.-J. Bonnet remarque que sur les 25 Françaises retenues dans le catalogue de 1976, 18 sont nées au XVIIIe siècle, dont 15 entre 1744 et 1800. Elles représentent ainsi à elles seules 70% des femmes artistes peintres exerçant une activité professionnelle en Europe²⁴⁸. Les membres de l'Académie sont le plus fré-

Kunstgeschichte (1858) ; Ellen Clayton, *English Female Artists* (1876) ; Marius Vachon, *La femme dans l'art* (1893) ; Walter Sparrow, *Women Painters of the world* (1905) ; Clara Clement, *Women in the Fine Arts from the 7th century BC to the 20th century*, (1904), une encyclopédie qui comporte plus de 1000 entrées sur les femmes.

²⁴⁷ Cf. N. Rouland, *Les femmes, le juriste et les passions de l'art*, à paraître en 2004 chez Odile Jacob, Paris.

²⁴⁸ Cf. Marie-Jo Bonnet, Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles), *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, p. 142, n. 6.

quemment citées, comme Anne Vallayer-Coster, même si jusqu'ici, Élisabeth Vigée-Lebrun demeure la plus connue.

La première vient d'être l'objet d'une exposition commencée aux États-Unis et terminée à Marseille en 2003 : qui était donc Anne Vallayer-Coster ?

A) Une femme peintre du siècle des lumières : Anne Vallayer-Coster (1744-1818)

[Retour à la table des matières](#)

Anne Vallayer-Coster étudia probablement le dessin avec une femme, Madeleine Basseporte (1701-1780), dessinatrice du Jardin des Plantes, et la peinture avec Joseph Vernet, le célèbre peintre de paysages, qui lui apprit à peindre d'après nature²⁴⁹. C'est une bonne élève : à l'âge de seulement vingt ans, elle montre déjà des talents évidents, alliés à une grande maîtrise technique. Au Salon de 1771 - elle a 27 ans - Diderot, qui fut aussi un grand critique de peinture, lui décerne un compliment que nous jugerions aujourd'hui empoisonné, mais qui était sincère :

[169]

« Ce n'est pas Chardin, mais au-dessous de ce maître, cela est fort au-dessus d'une femme ». Un compliment dont elle devait avoir l'habitude, puisque ses collègues académiciens disent qu'« elle peint en habile homme »²⁵⁰. Rien à vrai dire de très surprenant : nous savons bien que lorsqu'une femme est créatrice, elle passe pour se rapprocher de la spécificité masculine. Mais Anne Vallayer-Coster reste cependant une véritable femme... C'est-à-dire une jolie femme. Au lendemain de son élection à l'Académie (en 1770), Guichard, un poète demeuré à juste titre obscur, lui décerne cet éloge :

Mais quel que soit l'effort de ton pinceau, je crois

²⁴⁹ Cf. Claire Barry, La technique picturale d'Anne Vallayer-Coster : à la recherche des origines d'un style, dans : E.Kang-Marianne Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster, Peintre à la cour de Marie-Antoinette*, Somogy Éditions d'art/Musée des Beaux-Arts de Marseille, 2003,101.

²⁵⁰ *Ibid.*, 8.

Qu'il ne fera jamais rien d'aussi beau que toi.

Cinq ans après son élection, sa beauté ne s'est pas fanée, puisque Gabriel Bouquier la qualifie de « Demoiselle qui réunit dans sa personne toutes les grâces de son sexe » ²⁵¹. Elle est d'ailleurs non seulement jolie, mais féminine. En 1777, un versificateur anonyme nous apprend que :

Elle sait avec la décence
Allier l' aimable enjouement
La candeur avec la prudence
L'esprit avec le sentiment.

D'ailleurs ses portraits et autoportraits ne démentent pas ces appréciations positives sur son physique.

Mais à vrai dire, à deux siècles de distance, peu nous importe qu'elle ait vraiment été jolie ou pas. Ce qui compte, c'est l'insistance de ses contemporains à le faire remarquer. Ils obéissent par là à un réflexe séculaire : une femme qui a du talent échappe à son genre ; il est donc rassurant de noter qu'elle reste du sexe. Déjà au XVIIe siècle, Mlle de Scudery soulignait : « *Hélas ! Que sert à une femme d'avoir de la tête et du coeur, si le reste est sans agrément ?* ». Au début du XIXe siècle les choses n'avaient guère changé, si l'on en croit un groupe de femmes écrivant dans une revue féministe de l'époque :

« Faut-il que depuis si longtemps les femmes soient appelées seulement les fleurs de la terre, le charme des yeux ? Faut-il que l'on encense exclusivement leurs qualités physiques afin de borner leur empire à cette belle jeunesse hélas ! si tôt passée... Pourquoi tant parler de la beauté et négliger les qualités de l'âme ? Ne dirait-on pas que les femmes sont classées parmi ces animaux domestiques dont on ne prise que les avantages du corps et quelques gentilleses ? » ²⁵².

Et on ne se hasarderait pas à jurer qu'au début du XXIe siècle, ces remarques sont devenues totalement obsolètes...

²⁵¹ Cf.M.R. Michel, Vallayer en son temps, *ibid.*, 18.

²⁵² Sophie de Renneville, Constance de Salm, Anne-Marie d'Hautpoul, *L'Athénée des Dames*, numéro 1, janvier 1808.

[170]

En tout cas, le thème des tableaux de Vallayer-Coster (une dizaine) de réception à l'Académie est indéniablement féminin, puisque le *Mercure de France* de septembre 1770 nous dit qu'elle fut reçue sur des « *tableaux dans le genre des fleurs, de fruits, de bas-reliefs, d'animaux [qui] ont été la meilleure recommandation de son talent* ».

En effet, comme nous le verrons, de tout temps le grand genre, celui des peintures d'histoire ²⁵³ et de mythologie, n'avait pas été jugé convenable pour une femme.

D'après Jean Georges Wille (1715-1805), un artiste témoin de sa séance de réception, l'enthousiasme des académiciens-dont Chardin, qui exerça une grande influence sur l'oeuvre de Vallayer-Coster- pour la jeune fille fut unanime. Elle fut d'ailleurs le même jour agréée et reçue (comme auparavant Chardin), alors que selon le règlement, un délai de plusieurs mois -voire de plusieurs années- devait séparer l'agrément de la réception, accompagnée d'une seconde évaluation. Aujourd'hui encore, on peut s'étonner de cette réception : fille d'un orfèvre, elle était issue d'un milieu modeste et ne bénéficiait pas à cette date des relations indispensables à l'élection dans cette institution, comme le montre a contrario l'échec de Geneviève de Baulieu ²⁵⁴, une artiste pourtant douée.

C'est en raison de son talent de peintre de fleurs qu'Anne Vallayer-Coster est aujourd'hui la plus connue. Son oeuvre comporte en effet beaucoup de tableaux de ce type. Outre le fait qu'elle y excellait par sa technique, il était porteur, quoique situé dans les genres traditionnellement considérés comme inférieurs. Car comme le fait remarquer E. Kang ²⁵⁵, la période de plus grand succès de Vallayer-Coster (les années 1770-80) correspond à la critique du rococo et à la montée du classicisme (David présente au Salon son *Serment des Horaces* en 1785). A priori, l'austérité du classicisme aurait dû desservir Vallayer-Coster. Mais le goût nouveau correspondait aussi à l'idée du retour à la nature, remède à la « manière » ²⁵⁶. Or la peinture de fleurs et de fruits pouvait se relier à cette obser-

²⁵³ Pour autant, un critique anonyme du Salon de 1771 laisse entendre que Vallayer-Coster aurait pu aussi réussir dans la peinture d'histoire : « *Sa représentation des Instruments de musique militaire est d'un faire plus grand, et ne serait point indigne des études d'un peintre d'histoire* », (*Mémoires secrets, Lettre sur le Salon de 1771*).

²⁵⁴ Cf. infra...

²⁵⁵ Cf. E.Kang, Vallayer et Chardin, *ibid.*, 44.

re » ²⁵⁶. Or la peinture de fleurs et de fruits pouvait se relier à cette observation de la nature.

[171]

Cependant, après son élection, aux Salons de 1771 et 1773, elle n'expose pas de tableaux de fleurs, leur préférant des oeuvres plus ambitieuses : minéraux, instruments de musique, natures mortes de fruits où elle rivalise avec Chardin.

Signe de faveur, en 1779 elle se voit attribuer un logement aux galeries du Louvre, sous la Grande Galerie, grâce à la recommandation de pas à la veuve œuvre. En remerciement, Vallayer-Coster lui offre le *Buste d'une jeune vestale*, exposé au Salon de la même année. Recherché par les artistes et fonctionnaires royaux, ce type de logement constituait un avantage matériel. Il est probable aussi que pour la vente de ses tableaux, elle traitait directement avec les collectionneurs en se passant de l'intermédiaire des marchands, et que cet appartement lui servit de lieu de transaction, d'où sa hâte de quitter son ancien logement, rue du Roule ²⁵⁷. Pendant dix ans (jusqu'à l'arrivée en 1790 de Marguerite Gérard), elle fut la seule femme à habiter au Louvre (à l'exception de Mme Vien, qui bénéficiait du logement de son mari, académicien). Une autre artiste peintre académicienne, Mme Labille-Guiard, s'était vu opposer un refus « *en raison de son sexe* », plus probablement parce qu'elle avait de nombreuses élèves et qu'on s'inquiétait de voir un peu trop de jeune filles déambuler dans les galeries du Louvre ²⁵⁸.

Peu de temps après, en 1781, Anne Vallayer se marie avec un juriste, Jean Pierre Sylvestre Coster, avocat au Parlement et receveur général du Tabac. Le contrat est établi à Versailles, et signé par Marie-Antoinette à titre de témoin. La dot de la jeune femme se monte à 34 000 livres, dont une partie est constituée par ses bénéfices « *dans l'art de peindre* » : un montant global tout à fait appréciable. Ce que nous savons du prix de ses tableaux montre la faveur dont elle jouissait : en 1781, elle cite le prix de 6000 livres pour le portrait de Madame Sophie (exé-

²⁵⁶ La « manière » est ainsi définie par Cochin dans une conférence prononcée en 1778 à l'Académie de Rouen :

« J'appelle ici manière, ou être maniéré, tout ce qui s'éloigne de la nature ; toute convention apprise ou imaginée, qui n'a pas le vrai pour base, soit qu'elle vient de l'imitation des maîtres, ou de nos propres *erreurs* », *ibid.*, 57, note 22.

²⁵⁷ Cf. Colin B. Bailey, Un peintre de natures mortes et ses mécènes : les collectionneurs de Vallayer-Coster de 1770 à 1789, *ibid.*, 60.

²⁵⁸ Cf. M.R. Michel, Vallayer en son temps, *ibid.*, 19.

cuté en 1779), tante de Louis XVI. Un autre portrait, en buste, exécuté à la même époque, est évalué par ses soins à 4000 livres.

Cependant, à partir des années quatre-vingts, sa cote décroît. On apprécie moins ses tableaux de fleurs, leur préférant ceux de Van Spaendonck. On lui reproche ses tentatives dans les portraits et les scènes de genre, exercices plus nobles, mais où certaines de ses lacunes sont critiquées : erreurs d'anatomie, maladresse dans le rendu des drapés et des accessoires²⁵⁹. Et puis survient une concurrente redoutable : Élisabeth Vigée-Lebrun est élue à l'Académie en mai 1783. À partir de là, la position d'Anne [172] Vallayer-Coster à la Cour décline rapidement, et l'on sait les liens qui se nouèrent entre Vigée-Lebrun et Marie-Antoinette. Après la Révolution, le souvenir de l'appui de la reine fut une des causes de l'effacement de Vallayer-Coster dans la critique. À cette époque, l'Académie n'était plus : elle avait cédé aux vigoureuses attaques de David.

Mais que représentait au juste au XVIIIe siècle pour une femme l'élection à l'Académie ?

B) Les académies : les femmes sous représentées

[Retour à la table des matières](#)

La création des académies publiques, notamment en France, ne se résume pas comme on le croit trop souvent dans la mainmise du pouvoir de l'Etat sur les artistes. Elles ont aussi été un des instruments de leur libération, dans la mesure où elles leur permettaient d'échapper aux contraintes du système corporatif hérité du Moyen-Age.

Les corporations étaient adaptées à la logique médiévale. La société n'était pas alors comprise comme la somme d'individus, mais l'emboîtement de catégories différentes de personnes, en l'occurrence définies par leurs activités professionnelles. D'autre part, pendant la plus grande partie du Moyen-Age, l'Etat était relativement faible, et ces groupements, par leur organisation communautaire, assu-

²⁵⁹ Cf. Colin Bailey, *ibid.*, 63.

raient une certaine protection à leurs membres. Leurs partisans les justifiaient en outre en avançant qu'elles empêchaient l'abaissement exagéré des profits et des salaires en réduisant la concurrence, et que leur réglementation minutieuse des produits fabriqués assurait aux consommateurs un produit fiable.

Cependant, elles étaient aussi synonymes de contraintes pour leurs membres : les artisans ne pouvaient s'y soustraire et, par exemple, travailler ou faire commerce de leurs oeuvres pour leur propre compte en ouvrant une boutique ou un atelier. Pour entrer dans la corporation, il leur fallait passer par un stage souvent très long, se présenter à un examen professionnel fréquemment difficile, payer des droits à la corporation. Celle-ci était articulée suivant une hiérarchie rigide : maîtres, apprentis, compagnons. Il faut certes attendre le XIXe siècle pour qu'émerge pleinement la conception de l'artiste comme un individu que la société se doit de respecter, et, dans la mesure du possible, de doter des moyens nécessaires à l'accomplissement de son art ²⁶⁰. Mais dès le XVe siècle en Italie, au siècle suivant en Europe, commence à se produire une distinction capitale entre les métiers et les arts, par laquelle se réalise [173] l'émergence des artistes ²⁶¹. D'autant plus qu'en dehors de l'Eglise, existe maintenant une clientèle aristocratique et bourgeoise jouant le rôle de commanditaire. En France, certains artistes de la Cour sont affranchis de la tutelle corporative : ce sont les *Valets de chambre* et les *Brevetaires*. Parmi eux, souvent des étrangers : des Italiens.

Déjà sous François Ier, les corporations s'inquiètent de la faveur royale envers les artistes italiens. En 1608, Henri IV critique les maîtrises, qui s'opposent à la liberté du travail. En 1646, les maîtres des corporations demandent au Parlement de limiter le nombre légal des *Brevetaires*, et voudraient leur faire interdire l'exécution de commandes pour des clients privés ou pour l'Eglise. Ceux-ci réagissent avec vigueur, avec à leur tête le jeune peintre Charles Le Brun, de retour d'Italie. Ils ont un projet : la création d'une académie. Elle protégerait les artistes libres des attaques des corporations et leur procurerait un statut social élevé ²⁶². En janvier

²⁶⁰ Mais on trouve déjà chez Schiller (1759-1805) l'expression d'une vénération romantique pour l'artiste, seul capable d'élever l'homme de l'état naturel à l'état moral en faisant coïncider nos instincts sensuels avec les exigences de l'ordre rationnel.

²⁶¹ Cf. C.Guichard, Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, pp. 54-68.

²⁶² Cf. N. Pevsner, *Les académies d'art*, Paris, Gérard Monfort, 1999, 91.

1648, la requête en est présentée au roi (il n'avait que dix ans, mais la reine-mère était favorable à la suppression générale des corporations), appuyée sur la distinction entre les arts nobles et les arts mécaniques, et sur l'idée que le développement des arts en France souffrirait grandement de l'absence d'artistes étrangers. Et aussi sur l'individualisme : une académie éviterait aux peintres et aux sculpteurs de « travailler sous des broyeurs de couleurs ou des polisseurs de marbre qui se sont faits passer maîtres pour de l'argent », (allusion au droit d'entrée dans la corporation).

Les choses vont aller très vite : le mois suivant (le 1er février), l'Académie tient sa session d'ouverture. Son statut précise qu'elle devait transmettre à ses membres les principes de l'art par l'organisation de conférences ²⁶³ ; les étudiants devaient y suivre des cours de dessin d'après nature.

L'Académie ne bénéficiait d'aucun financement public (elle deviendra gratuite quand Louvois succéda à Colbert, en 1683). Mais elle n'a jamais été faite pour assurer l'ensemble de la formation professionnelle d'un jeune peintre ou sculpteur : cette conception de l'éducation artistique, qui est nôtre, ne se fera jour qu'au XIXe siècle. Notre étudiant passait l'essentiel de son temps à l'Académie à dessiner : dans la Salle du Dessin, à partir des dessins des professeurs ; dans la classe supérieure, d'après des modèles vivants (exclusivement masculins). Tout le reste du travail [174] d'apprentissage était accompli dans l'atelier de son maître, dont il était étroitement dépendant. L'étudiant pouvait aussi assister aux conférences prononcées par les membres, en général à partir de l'analyse d'un tableau : une sorte de commentaire de texte. Ces modalités de fonctionnement faisaient de l'académie parisienne une institution de pointe à l'échelon européen. Sauf en des occasions exceptionnelles, les autres académies ne prévoyaient pas de cours de dessin d'après des modèles vivants, pas plus que des débats théoriques ²⁶⁴.

La corporation fut-elle consciente du danger ? En tout cas, elle allait contre-attaquer vigoureusement. Dix jours après la publication des statuts de l'Académie, elle faisait appel à la police municipale pour fouiller les ateliers des membres et y

²⁶³ Leur texte a été édité par Alain Mérot : *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

²⁶⁴ Cf. A.Sutherland Harris-L.Noehlin, *Femmes peintres 1550-1950*, Paris, Éditions des femmes, 1981, 26.

confisquer des objets de valeur. De plus, la corporation va créer sa propre académie, l'Académie de saint Luc, animée par Simon Vouet.

En 1655, le roi commence à financer l'Académie de peinture et de sculpture et lui fournit des locaux ; de plus elle reçoit le monopole du dessin d'après modèle vivant ²⁶⁵. La séparation entre l'Académie et la corporation devient alors définitive. En 1663, la tutelle du pouvoir royal s'accroît : Colbert obtient un arrêt du Conseil (le 8 février) demandant aux peintres de la Cour d'entrer à l'Académie, sous peine de suppression de leurs privilèges. Tous les Brevetaires s'exécutent, à l'exception de Mignard et de quelques autres.

La France ne sera pas seule dans ce mouvement. Les académies se multiplient au XVIII^e siècle : de dix-neuf en 1720, elles passent à plus d'une centaine en 1790 ²⁶⁶.

Le régime corporatif subsiste pourtant. Mais il perd du terrain : au XVIII^e, moins de la moitié des artisans y sont soumis. D'ailleurs, il n'est plus du tout dans l'air du temps : les Lumières insistent sur la liberté des individus, dénoncent le système des privilèges, les coutumes et autres vieilleries médiévales. Ce sont les idées de Turgot, qualifié de « *dernière chance de la monarchie* ».

En 1776, il fait adopter par le roi un édit supprimant sans indemnité les jurandes, communautés de commerce et des arts manuels. Une simple déclaration à la police suffirait désormais pour ouvrir boutique ou atelier. Toute association nouvelle entre les membres d'un même métier ou commerce était interdite. Le Parlement résista ; Turgot fut renvoyé. Un nouvel édit rétablit [175] l'ancien ordre des choses, avec quelques modifications. Mais la même année 1776, un édit de confirmation des corporations en date du 23 août avait enfin clairement distingué (article 34) la partie dite libérale de la peinture et de la sculpture des « *parties mécaniques* », seules objet de la corporation. Il faudra attendre la Révolution pour qu'en 1791 les corporations soient définitivement abolies.

²⁶⁵ L'Académie de Saint Luc obtiendra de nouveau le droit d'ouvrir une école de dessin d'après modèle le 17 novembre 1705, « *pourvu que ce soit à huis clos et avec toute la décence convenable* ».

²⁶⁶ Cf. N. Pevsner, *ibid.*, 129.

Les académies (la Révolution devait les supprimer) sont donc sorties victorieuses de leur conflit avec les corporations. Mais l'artiste n'a-t-il fait que changer de maître ? Leur création n'est-elle qu'un coup de force de l'autorité royale sur les artistes et les intellectuels ? Un signe inquiétant : en 1673, Louis XIV donne à l'Académie française une ancienne salle du Conseil du roi pour tenir ses réunions. Les académiciens délibèrent autour d'une table rectangulaire, sans rien que marque un ordre hiérarchique. Sauf qu'au-dessus d'eux, sur une estrade, se trouve une chaise vide, surmontée du portrait du roi. Il s'agissait en fait de la reprise d'une ancienne tradition de gouvernement. Au Conseil du roi, on retrouve la même chaise du souverain. Elle symbolise le fait que même s'il n'est pas physiquement présent lors de l'adoption de toutes les ordonnances, il est censé avoir toujours présidé à leur adoption ²⁶⁷.

Pourtant, lors de sa création, l'Académie de Peinture avait choisi comme devise : *Libertas artibus restituta*, (*La liberté rendue aux arts*). En 1667, un procès oppose un de ses recteurs, Van Opstal, à un client mauvais payeur. Le problème est celui du délai de prescription de l'action. Si la sculpture n'est qu'un art mécanique, le sculpteur doit être assimilé à un artisan et dans ce cas n'a que six mois pour faire état de sa créance. Si au contraire elle est un art libéral, il dispose de beaucoup plus de temps. Dans sa plaidoirie devant le Parlement, l'avocat de Van Opstal s'efforce évidemment de convaincre les juges de la deuxième hypothèse. Pour ce faire, il développe une argumentation suivant laquelle l'artiste travaillant pour l'Etat est beaucoup plus libre qu'auparavant :

« Nous vivons maintenant sous un règne plus heureux, la France n'est pas moins célèbre par la gloire de ses sciences que par la force de ses armes. Les Beaux-Arts n'y peuvent porter aucune trace de servitude ». Selon lui, les arts mécaniques ont pour fonction de satisfaire aux seuls besoins ordinaires de la vie. Il en va tout autrement des arts libéraux, qualifiés ainsi « à cause qu'ils sont dignes d'un homme libre, ou parce qu'ils rendent libres ceux qui [176] les cultivent, qui ne travaillent qu'à l'ornement et à l'immortalité des Etats » ²⁶⁸.

²⁶⁷ Cf. L.Depambour-Tarride, Naissance de l'Académie royale de musique-Musique et Pouvoir, *Communication à l'Institut de France*, Académie des Beaux-Arts, séance du 17 mai 1995, Paris, Palais de l'Institut, 16-17.

²⁶⁸ *Ibid.*, 11.

L'avocat gagnera le procès.

Parallèlement, il faut citer comme un signe a contrario de la modernité des académies la résistance à leur création du Parlement, institution certes prestigieuse, mais extrêmement conservatrice. Pendant deux ans et demi, le Parlement de Paris, dans une ambiance conflictuelle avec Richelieu, refusera d'enregistrer la naissance de l'Académie française. Louis XIII devra intervenir personnellement.

Autre signe de la modernité : Louis XIV, grand mélomane et instrumentiste (il jouait excellemment de la guitare, instrument alors aristocratique), sans parler de ses talents de danseur, supprime la pratique du chant comme cas de dérogance pour les jeunes gens et jeunes filles de la noblesse. *Et les jeunes filles...* L'innovation est remarquable. D'une part, même si avec Lully la France prendra ses distances, l'Eglise avait toujours été hostile au chant des femmes. D'autre part, l'idée qu'on se faisait alors de la décence aurait pu poser des difficultés : après tout, les sujets des livrets d'opéra pouvaient souvent passer pour impudiques, avec leur cortège d'adultères et de passions amoureuses.

Enfin, l'Académie de peinture va compter des étrangers. (La première femme admise au XVIIIe fut en 1720 une italienne, Rosalba Carriera). Signe d'ouverture intellectuelle ? Dans une certaine mesure, cela était difficilement évitable, tant l'art italien était prisé en Europe (encore qu'en musique, le goût italien n'était guère recommandé à la cour de Louis XIV). Mais ne nous trompons pas d'époque : il s'agissait d'appliquer les principes de la politique mercantiliste chère à Colbert, consistant à attirer en France les artisans et artistes étrangers de manière à ne pas dépendre des pays voisins : du nationalisme économique. D'ailleurs, la création en 1666 de *l'Académie de France à Rome* témoigne de cet impératif. Ses pensionnaires, les lauréats du Prix de Rome, devaient profiter de leur séjour pour exécuter des copies des meilleures oeuvres d'art italiennes et les envoyer à Paris : telles sont les consignes données en 1679 par Colbert à Charles Errard, le premier directeur de l'Académie romaine. Notons au passage qu'elles témoignent d'une différence de sensibilité esthétique par rapport à notre époque, dans la mesure où elles montrent que Colbert ne faisait pas de claire distinction entre la copie et l'original. Quoi qu'il en soit, cette mission n'était pas du goût des étudiants. Le deuxième directeur de l'Académie, Noël Coypel, écrit :

« Les peintres sont desgoûtés de copier ».

[177]

Les académies vont non seulement compter des étrangers, mais aussi des femmes ²⁶⁹, et cela dès 1663. Quinze au total, de la création de l'Académie à sa suppression. Quelles sont-elles ?

La première fut *Catherine Duchemin*, femme du sculpteur Girardon, reçue le 14 avril 1663, sur présentation d'une peinture florale. Aucune de ses oeuvres n'est parvenue jusqu'à nous. Six ans plus tard, l'Académie admet deux femmes : les soeurs Geneviève et Madeleine Boulogne, appartenant à une famille d'artistes. Leur tableau commun de réception était « *un groupe de figures et de dessins faits d'après le modèle avec un fond d'architecture et des trophées d'instruments de musique* ». Nous leur connaissons des tableaux postérieurs de natures mortes. En 1672 l'Académie élit Élisabeth Sophie Chéron, qui cumulait de multiples talents : peintre, graveur, musicienne et poète. Elle fut reçue comme peintre de portraits, les académiciens mentionnant que ses ouvrages étaient « *très rares et dépassant même la force ordinaire de son sexe* ». En tant que musicienne, elle fut aussi reçue à l'Académie de Bologne, où elle portait le surnom d'Erato. Nous conservons d'elle un seul tableau, mais beaucoup plus de gravures. Cette abondance de dons put faire planer l'ombre d'une menace féminine. De fait, Sophie Chéron fut la seule femme à avoir été reçue comme peintre de portraits. Elle pratiqua aussi la peinture d'histoire, genre réservé aux hommes. De surcroît, elle écrivait.

Catherine Perrot est une figure plus pâle, et déjà âgée (environ 60 ans) quand elle accède à l'Académie. En outre, elle est miniaturiste, genre traditionnellement féminin. On peut donc interpréter sa réception comme un retour à l'ordre. D'autant plus que bientôt l'Académie supprimera la mixité. Dans les faits d'abord, puis en droit, il est vrai temporairement. Elle écrit cependant, sur les techniques de la miniature : des *Leçons Royales*, éditées en 1686. Ne nous trompons pas sur ce titre prestigieux. En fait, loin d'une réflexion théorique, il s'agit surtout de recettes concrètes. Catherine Perrot n'est pas l'équivalent féminin de Charles Le Brun. Elle se borne à constater que la peinture doit imiter la nature et rivaliser avec elle, ce qui, à l'époque, est un lieu commun assez plat. L'ouvrage connaît une seconde édition, en 1693, au propos un peu plus ambitieux. Catherine Perrot voudrait his-

²⁶⁹ Cf. Octave Fidière, *Les femmes artiste à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charnavay frères, 1885.

ser la miniature au niveau de la peinture à l'huile. Elle avance que la miniature peut être un genre savant, qu'elle s'inspire des mêmes principes que la peinture et traite des mêmes sujets. Mais, gâtant son argumentation, elle affirme simultanément que la miniature est un art de loisir, ce qui semble contradictoire avec son appartenance revendiquée au genre savant. Sur des bases aussi fragiles, il est bien difficile de voir [178] en elle une féministe avant la lettre, qui aurait voulu transcender la hiérarchisation et la sexualisation des genres picturaux de son époque.

Au début du XVIIIe, outre les femmes précédemment citées, l'Académie comptait encore *Dorothée Masse* (une sculpteur, élue en 1680). Il faut y ajouter *Anne Strésor*, reçue en 1677 sur une miniature représentant une scène religieuse. Elle choisit à trente ans de devenir religieuse. Mais n'ayant pas de fortune, elle était dépourvue de dot. Le couvent des Soeurs de la Visitation de Chaillot l'accepta cependant, à condition qu'elle apprendrait la peinture à l'huile pour décorer l'église que les soeurs allaient faire construire. Aucune de ses œuvres ne nous est parvenue et son couvent a disparu.

En 1710, l'Académie décide brusquement de ne plus admettre aucune femme. Peut-être s'agit-il d'une mesure protectionniste. Quoi qu'il en soit, cette décision fut temporaire : en 1720, l'Académie reçoit par acclamation une italienne, Rosalba Carriera. Déjà âgée de 45 ans, mais très connue dans toute l'Europe, elle n'était pas jolie, mais « *douce et sympathique* » aux dires d'un de ses amis, le chanoine Vianelli. Elle s'était spécialisée dans les pastels, les miniatures et les portraits. On vantait beaucoup le rendu de ses couleurs, tout en critiquant certaines insuffisances de dessin. Elle repartit en Italie l'année suivant son élection et ne revint jamais en France. En 1722, une autre étrangère, une Hollandaise, fut élue : *Marguerite Haverman*. Elle présenta comme tableau de réception une peinture florale, mais fut soupçonnée de ne pas en être l'auteur : un an après, elle était expulsée de l'Académie. Il faut attendre trente-deux ans, en 1754, pour que de nouveau une femme soit élue, *Marie-Thérèse Reboul*, épouse de Vien, un académicien. Elle s'était spécialisée dans les tableaux de fleurs, d'oiseaux et d'insectes. Le format de ses œuvres était réduit, ce qui la fait classer parmi les miniaturistes. Dans ses commentaires des Salons de 1759 et 1763, Diderot fait de ses tableaux des compliments assez tièdes... En 1767, les critiques se montrent sévères et à partir de cette date, on ne dispose plus de témoignages sur son activité d'artiste.

En 1770 une femme d'une rare beauté entre à l'académie : *Marie Suzanne Giroust*, dont le tableau de réception était un portrait du sculpteur Pigalle. Le peintre Roslin, de seize ans plus âgé qu'elle, en tombe très vite amoureux. Il l'épouse en 1759. Mais sa carrière à l'Académie fut brève : elle mourra en 1772 d'un cancer du sein.

Vient ensuite Anne *Dorothee Liscewska*, épouse *Terbusch*, née en Prusse dans une famille d'artistes, élue en 1767. Commentant un de ses tableaux, *Un homme le verre en main*, [179] éclairé d'une bougie, Octave Fidière à la fin du XIXe siècle, écrit ²⁷⁰ que cette oeuvre « renferme certaines qualités viriles qui surprennent quand, en s'approchant, on voit qu'il est signé d'un nom de femme ». Il laisse suspecter une liaison entre l'artiste et Diderot, qui par ailleurs ne la ménage pas : « *Ce n'était pas le talent qui lui manquait, elle en avait du reste. C'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la coquetterie* ». Elle n'en fit pas moins le portrait du philosophe. Mais l'année même de son élection, elle quitte la France, harcelée par ses créanciers.

Trois ans après l'élection d'Anne Terbusch, Anne Vallayer-Coster est élue à l'académie, en 1770.

En 1776, l'Académie de Saint Luc est supprimée. Deux places à l'Académie royale sont libres... auxquelles une quarantaine de femmes sont susceptibles de postuler (une vingtaine d'anciennes membres de l'Académie Saint Luc, un même nombre des exposantes du Salon de la Correspondance) ²⁷¹.

Le 31 mai 1783, l'Académie reçoit ses deux dernières femmes-peintres : *Adélaïde Labille des Vertus* (1749-1803), épouse Guiard, et la plus connue de nos jours, *Élisabeth Vigée-Lebrun*, sa cadette de six ans.

Adélaïde Guiard se présente à l'Académie en 1782. Bien qu'elle ait commencé par la miniature, elle s'était rendue compte que ce genre ne correspondait pas à ses ambitions. Elle était alors passée au pastel dans l'atelier de Quentin de la Tour, puis à la peinture avec François André Vincent. À trente-trois ans, elle souhaitait entrer à l'Académie ²⁷². Mais sur la base de son seul talent, en affirmant des convictions qu'il faut bien qualifier de féministes. Le rédacteur de sa notice nécro-

²⁷⁰ Cf. Fidière, *op.cit.*, 37-38.

²⁷¹ Cf.M.J. Bonnet, *op. cit.*, 143.

²⁷² *Ibid.*, 150.

logique rapportera qu'elle répondit aux académiciens qui lui conseillaient d'intriguer auprès du Ministre :

«... qu'elle voulait être jugée et non protégée ; que si son talent n'était pas trouvé digne de l'Académie, elle travaillerait sans relâche à le perfectionner (...) Et pour achever de vaincre tous les prétextes, elle attaqua à découvert la prévention que les femmes trouvent presque toujours dans la carrière de la gloire où elles n'obtiennent point de succès qui ait de l'éclat, qu'on ne tente aussitôt de leur en enlever au moins une partie » ²⁷³.

Comme les académiciens étaient très méfiants envers les candidatures de femmes dont ils disaient qu'on n'était jamais sûr qu'elles étaient vraiment les auteurs de leurs œuvres, elle proposa de faire leurs portraits de manière à ce qu'ils puissent juger sur pièces...

[180]

Autre signe de modernisme, que nous avons du mal à apprécier à notre époque marquée par la multiplication des divorces : elle était alors séparée de son mari, dont elle divorcera en 1794, quand le divorce devint possible. Possible, mais pas fréquent : jusqu'à une époque récente, peu de couples divorçaient. Elle se remariera quelques années plus tard, avec le fils de son professeur. Encore se remariera-t-elle... Mais durant cette période, le pourcentage de célibataires parmi les femmes artistes semble particulièrement élevé ²⁷⁴, qu'il s'agisse de femmes véritablement indépendantes, ou de celles qui ont choisi d'être les assistantes dévouées de leurs maîtres, renonçant à la fois au mariage et à une carrière artistique : ces dernières participent au monde du savoir, mais sur un mode subalterne, presque invisible.

Sur le plan pictural, Adélaïde Labille-Guiard se spécialisera après son entrée à l'Académie dans le genre des portraits, et les plus grandes dames de la Cour lui passeront commande, notamment Mesdames Sophie et Adélaïde, filles de Louis XV, qui l'avaient nommée leur premier peintre. Survient la Révolution. À la différence de Vigée-Lebrun, elle ne fuit pas et fait les portraits de Robespierre, Du-

²⁷³ Joachim Lebreton, Notice sur Mme Vincent, née Labille, peintre, *Nouvelles des arts*, volume 2, numéro 18, Paris, An IX, page 6.

²⁷⁴ Cf. Séverine Sofio, *Les femmes artistes en France, de la Révolution au milieu des années 1830 : le genre comme obstacle à la consécration ?*, Mémoire de DEA de Sciences sociales (sous la direction de Frédérique Matoni), ENS-EHESS, 2003, 69.

port (un des rédacteurs de la *Déclaration des droits de l'homme*, ami de Lafayette) et des deux Lameth (des aristocrates libéraux).

Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) était fille de Vigée, peintre de portraits et ami des intellectuels. Jolie et intelligente, elle connut à l'âge de dix-neuf ans un des experts alors les plus à la mode : M. Le Brun, également peintre. Il fréquentait les gens en vue et les intellectuels. Le mariage fut célébré en 1776. On prêta à Élisabeth une idylle avec le ministre Calonne, dont cinquante ans la séparaient.. En 1783, on vendait à la porte du Salon des textes mettant en doute sa réputation d'artiste et ses moeurs de femme, lui associant dans ce discrédit Madame Guiard et Anne Vallayer-Coster, sa rivale malheureuse dans la critique. Il est possible que son *Autoportrait avec sa fille*, en 1786, où elle met l'accent sur ses qualités de mère sans aucune référence à son activité de peintre, soit une réponse à ces rumeurs en la représentant en femme honnête. Il opère par ailleurs une intéressante transposition d'un portrait de Raphaël, la *Madonna della Sedia* : la femme prend la place de la Vierge comme mère idéale.

Elle noua des liens avec Marie-Antoinette, dont elle fit des portraits. Le premier, *Portrait de la reine Marie-Antoinette*, en grande robe de satin blanc, est exécuté en 1778, à l'intention de l'impératrice Marie-Thérèse. Dès lors elle devient une familière de [181] Marie-Antoinette. En 1783, c'est le *Portrait de la reine en gaulle*, où la souveraine apparaît simplement vêtue, d'une robe de mousseline et portant un grand chapeau de paille. Mais on le trouve justement trop simple, et il est remplacé au Salon par un *Portrait en grand habit*, où Marie-Antoinette tient une rose. Mais le tableau sans doute le plus connu de la reine date de 1787 : Élisabeth Vigée-Lebrun l'y a représentée avec ses enfants. Il est possible que ce soit pour couper court aux rumeurs scandaleuses qui circulaient sur la reine : une fois de plus, la référence au rôle maternel était un gage d'honnêteté. Elle le devait bien à la reine.

En effet, elle avait certainement été élue à l'Académie en 1783 grâce à l'appui de Marie-Antoinette. Son mariage avec une personnalité du commerce de l'art aurait dû la disqualifier : la peinture devait rester un art libéral, les académiciens ne devaient pas être mêlés au commerce des oeuvres d'art. Son admission se fit

donc suivant une procédure exceptionnelle : les procès-verbaux de l'Académie ne contiennent pas trace d'un rang d'admission, ni même d'une oeuvre de réception ²⁷⁵.

En 1785, l'auteur anonyme des « *Mémoires secrets* » ²⁷⁶ compare le style de nos trois académiciennes. Pour lui, Mme Guiard montre un talent très proche de celui de Mme Lebrun. Il apprécie tout particulièrement son autoportrait avec deux de ses élèves ²⁷⁷. Une oeuvre à vrai dire très réussie, quoique peu réaliste : on doute fortement qu'Adélaïde ait travaillé avec une robe aussi apprêtée, ainsi que couverte d'un grand chapeau. Puis il vante les mérites du portrait de Calonne, par Élisabeth, dont il précise qu'il n'est « point ennemi du sexe ». D'autres critiques tenaient Mme Guiard pour un artiste de plus grand talent que Vigée-Lebrun ²⁷⁸ : à cette dernière, ils reprochaient un dessin aux contours trop flous, un manque de connaissances anatomiques, alors que la première montrait plus de vigueur, ayant su ainsi transcender son sexe.

Anne Vallayer-Coster est moins bien traitée : pour notre auteur, elle a eu tort d'abandonner les natures mortes, étant bien moins douée que ses consœurs pour le portrait. Deux ans plus tard, à l'occasion du Salon de 1787 et au sujet des portraits d'Élisabeth, il s'étonne de la mine soucieuse de la reine représentée avec ses enfants et de l'air triste de ces derniers. Il l'explique par le fait que [182] la reine vient de perdre un de ses enfants, nouveau-né. Mais il reproche à l'artiste un manque de réalisme. Elle a « donné à la reine un éclat, une fraîcheur, une pureté que ne peuvent conserver les chairs d'une femme de trente ans ». Il reconnaît néanmoins à propos de la peinture de ses personnages «... la sagacité dont elle saisit les convenances de leur sexe, leur âge, leur rang, leur caractère connu ».

²⁷⁵ Cf. G.Perry, *op.cit.*, 110-111.

²⁷⁶ *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Édition établie et présentée par Bernadette Fort, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, 297-302.

²⁷⁷ Il ne semble pas qu'Élisabeth Vigée Lebrun ait eu des élèves femmes. L'enseignement n'était pas son but. Dans ses *Mémoires*, elle raconte que sa rencontre avec Angelica Kauffman fut intéressante, mais n'eut pas véritablement de suite.

²⁷⁸ Cf. G.Perry, *op.cit.*, 120.

[183]



[Illustration 13 : Élisabeth Vigée Lebrun,
Marie-Antoinette et ses enfants, Château de Versailles].

[184]

[185]

Les convenances du sexe... Élisabeth Vigée-Lebrun les observait, en effet. Ce que ne manque pas de souligner de nos jours la critique féministe. Griselda Pollock compare un autoportrait d'Élisabeth (Londres, *National Gallery*) avec celui qu'elle réalisa du peintre Hubert Robert en 1788 (Paris, Le Louvre). L'autoportrait est celui d'une jolie femme, très féminine, vêtue avec recherche, qui regarde le spectateur en même temps qu'elle se donne à voir.

Au contraire, Hubert Robert dirige son regard ailleurs, dans une attitude inspirée ; il porte des vêtements de la vie quotidienne, avec une cravate nouée sans grand soin. Il est incontestablement un artiste, de manière presque romantique. Élisabeth quant à elle demeure une femme... 279

C'est d'ailleurs aux grandes dames de la Cour, qui aimaient se faire peindre dans leurs plus beaux atours, qu'Élisabeth dut son succès, bien qu'elle ait essayé de se faire admettre comme peintre d'histoire 280 (avec *La paix* ramenant l'abondance, en 1783 dont certains dirent que l'artiste s'était prise elle-même comme modèle pour représenter la femme nue 281 ...).

[186]

279 Cf. G. Pollock, *Vision and Difference-Feminity, feminism and the histories of art*, Routledge, Londres/New York, 2000, 47-48. Pour une interprétation contraire, cf. M.J. Bonnet, *op. cit.*, 160, n. 33.

280 Cf. G.Perry, *op.cit.*, 112.

281 *Ibid.*, 117, n. 4.

[187]



[Illustration 14 : Élisabeth Vigée Lebrun,
La Paix ramenant l'abondance, Tableau de réception].

[188]

[189]

Mais en 1789, ces faveurs, surtout celles de Marie-Antoinette, allaient devenir dangereuses.

Dès octobre 1789, elle juge plus prudent de fuir, laissant son mari à Paris. Peu de temps après l'adoption de la loi permettant le divorce (en 1792), celui-ci entame une procédure pour mettre fin à leur union. Les intérêts matériels semblent avoir compté pour beaucoup dans cette décision. M. Le Brun avait échoué à faire rayer le nom de sa femme de la liste des émigrés ; il n'avait pourtant pas lésiné sur les arguments, allant jusqu'à prétendre qu'elle ne quitta la France qu'en octobre

1789 (et non au printemps) pour être bien sûre du caractère irréversible des événements... Or cette inscription avait entraîné la classification de certains biens immobiliers du ménage dans le patrimoine des émigrés, susceptible de confiscation. Le divorce avait donc valeur de précaution.

Durant treize ans, Élisabeth devait parcourir l'Europe. Elle ne revint en France qu'en 1809, âgée de cinquante-quatre ans. Dans ses *Mémoires*, elle affirme avoir exécuté 662 portraits. Ses tableaux se vendaient très bien (elle dit elle-même avoir gagné plus d'un million en 1789), et cela même vers la fin de sa vie, en 1828, au début du romantisme.

Si Élisabeth Vigée-Lebrun est certainement l'une des femmes peintres françaises les plus célèbres ²⁸², elle n'a pas connu le destin posthume d'Artemisia Gentileschi. Peut-être sa réputation d'aimable peintre de l'aristocratie l'a-t-elle disqualifiée ? Pourtant, par ailleurs, les ingrédients ne manquent pas : une « *âme de feu* », suivant l'expression de Vivant Denon, qui la connaissait bien et l'admirait ; l'amitié de Marie-Antoinette, une vie traversée par la Révolution ; l'émigration, la fréquentation des têtes couronnées en Europe, un amour passionné pour sa fille disparue précocement (en 1818) après un mariage raté... Et le divorce, qu'elle fut une des premières Françaises à expérimenter. Autorisé depuis peu (1792), il n'était pas encore passé dans les moeurs : ce furent surtout les classes moyennes qui l'adoptèrent (les paysans et les aristocrates en étant beaucoup plus économes). Et aussi les femmes, les plus nombreuses à le demander (ce qui est un trait constant : dans l'Europe actuelle, 75% des demandes en divorce émanent d'elles). Pour autant, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le divorce avait bénéficié d'une faveur certaine dans l'opinion des esprits éclairés. Montesquieu en était partisan. Il fait écrire à un de ses Persans qu'en l'interdisant, le christianisme « *ôta non seulement toute la douceur du mariage, mais aussi l'on donna atteinte à sa fin : en voulant resserrer ses noeuds, on les relâcha ; et au lieu [190] d'unir les coeurs, comme on le prétendait, on les sépara pour jamais. Dans une action aussi libre et où le coeur doit avoir tant de part, on mit la gêne, la nécessité, et la fatalité du destin même. On compta pour rien les dégoûts, les caprices, et l'insociabilité des humeurs ; on voulut fixer le coeur, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus variable et de plus inconstant la nature ; on attacha, sans retour et sans espérance, des gens*

²⁸² Une liste de sites Internet lui est consacrée à : <http://www.batguano.com/vigee.html>.

accablés l'un de l'autre, et presque toujours mal assortis ; et l'on fit comme ces tyrans qui faisaient lier les hommes vivants à des corps morts » ²⁸³.

Toutefois, si l'indissolubilité du lien conjugal est critiquée par les intellectuels, c'est aussi dans un but démographique : les divorcés étant supposés se remarier, l'accroissement de la population, dont on s'inquiète beaucoup, en résultera ²⁸⁴. Mais incontestablement, l'argument individualiste (on ne peut aliéner sa liberté à jamais) compte aussi dans la critique de l'indissolubilité. Le divorce d'Élisabeth Vigée-Lebrun est-il « moderne » en ce sens qu'il résulterait d'une incompatibilité d'humeur (cause d'ailleurs reconnue par le droit en 1792) ?

Nous avons vu qu'il obéissait certainement à des considérations d'ordre politico-financier.

Mais la séparation ne fut pas seulement causée par des calculs matériels, d'autant plus qu'Élisabeth quitta la France avec très peu d'argent. M. Le Brun était fort dispendieux, et succombait aux charmes de nombreuses maîtresses. Mais si le couple se sépara, il ne se déchira pas, en dépit de réflexions peu aimables que contiennent les *Mémoires* d'Élisabeth sur son ex-mari. En 1809, celui-ci fit en sorte que le retour d'Élisabeth s'effectua dans les meilleures conditions matérielles. D'ailleurs, il avait facilité sa carrière au [191] temps de leur mariage. Non seulement il n'entrava pas ses talents, mais il la fit profiter de ses relations, importantes et variées. Il avait d'ailleurs un goût sûr : il fut le premier en France à avoir parlé de Vermeer. Après leur divorce, il continua à aider sa femme au cours de ses pérégrinations européennes, lui envoyant des toiles et faisant exposer ses tableaux

²⁸³ Montesquieu, *Lettres persanes*, CXVI. Le théoricien du droit et Président du Parlement fit un mariage de raison. Il ne s'y enferma pas, et collectionna les maîtresses. Pourtant, son épouse, Jeanne de Lartigue, semblait avoir de l'affection pour lui. En 1742 ou 1743, elle lui écrit de leur domaine de la Brède alors qu'il est à Paris :

« Je veux croire contre les apparences, mon cher ami, que mes lettres te font plaisir. C'est pour cela que je ne veux pas laisser partir Vigneau sans t'assurer que je t'aime comme ma vie. Tu m'as fait des impressions ineffaçables et je sens bien que je ne saurais changer jamais. Que je serais heureuse si je pouvais me flatter que tu es le même à mon égard. Mais enfin, quand même cela ne serait pas, tu me fais un plaisir infini de me le dire. Je suis ravie lorsque je reçois de tes lettres, et sans examiner si ce que tu me dis d'obligeant est bien sincère, je m'abandonne à des transports de joie que je ne saurais exprimer. Adieu mon cher ami, je t'aime cent fois plus que tu ne m'aimes ; tu verras à ce compte que je suis bien prodigue ; je ne le serais pas autant si tu le méritais moins ! », (Correspondance, lettre 300, cit. par Jean Lacouture, *Montesquieu-Les vendanges de la liberté*, Paris, Le Seuil, 2003, 58).

²⁸⁴ Cf. A du Crest, Le mariage, « pépinière » de l'Etat : politique matrimoniale et discours populationniste au XVIIIe siècle, *Revue de la recherche juridique*, 2002-3, 1504-1512.

aux Salons. De son côté, elle s'occupa de faire vendre en Russie des tableaux de maîtres de la collection de son ex-mari. Elle ne se brouilla guère avec lui qu'en 1800 ; encore ressentit-elle un grand chagrin lors de sa disparition, en 1813.

L'éclat de la carrière d'Élisabeth Vigée-Lebrun ne doit cependant pas occulter certaines réalités quant au rôle joué par les femmes à l'Académie, sur lesquelles il est temps de faire le point.

D'une part, elles furent très peu nombreuses : 15 de 1648 à 1793, soit, en moyenne, environ une femme tous les dix ans (dont certaines, comme Rosalba Carriera et Anne Terbusch, ne restèrent que fort peu de temps en France). Une écrasante majorité masculine, donc, puisque les membres de l'Académie étaient en moyenne une quarantaine... De plus, dans bien des cas, leurs oeuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous, soit que leur talent ait été mineur, soit que le fait d'avoir exécutées par des femmes ait moins retenu l'attention. De plus, l'identification des tableaux de réception montre que la grande majorité a été accomplie dans des genres féminins, c'est-à-dire considérés comme mineurs, encore que dans la seconde moitié du XVIIIe, la hiérarchie traditionnelle se soit affaiblie en raison de la pression du marché et de la mode, qui réclamaient portraits, fleurs et natures mortes. De plus, si le fait d'être membres de l'Académie apportait aux femmes l'énorme avantage de pouvoir exposer aux Salons, elles n'étaient pas les égales des hommes au sein de l'institution : elles étaient exclues des classes de dessin, où elles auraient pu voir des hommes peu vêtus ; elles ne pouvaient y enseigner (elles pouvaient cependant avoir des élèves à titre privé, comme le montre le cas -à vrai dire exceptionnel- d'Adélaïde Guiard), participer au concours ou occuper une quelconque fonction, voter, prêter serment (alors qu'à la *Royal Academy of Art*, les académiciennes avaient le droit de vote et pouvaient décerner les médailles ²⁸⁵).

Il faut donc se rendre à l'évidence : l'élection de quelques femmes était pour l'essentiel purement honorifique. Elle répondait certainement à la pression du nombre, qui semble s'être accrue dans le courant du XVIIIe. En 1785, l'auteur des *Mémoires secrets* rapporte que sur la place Dauphine, les jeunes gens *des deux*

²⁸⁵ Cf. G. Perry (ed.), *Gender and Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1999, 96.

sexes, dont beaucoup de demoiselles, ont coutume d'exposer leurs [192] oeuvres ²⁸⁶. Certains s'en inquiètent, craignant que ces jeunes filles perdent dans ces manifestations leur pudeur précieuse. Il estime pour sa part que la peinture a tout à gagner à la participation des femmes :

« Il est des parties auxquelles les femmes semblent plus appelées que les hommes et dans les arts comme dans les lettres, tout ce qui tient aux grâces et à l'enjouement est par essence de leur domaine. Depuis plusieurs expositions, leurs ouvrages brillent au Salon entre ceux du second ordre. Elles disputent la palme aux hommes, elles l'emportent et s'en glorifient tour à tour ».

D'ailleurs, si les académiciennes sont plus facilement passées à la postérité, les femmes peintres existaient ailleurs qu'à l'Académie. On peut ainsi citer Claudine Bouzonnet Stella, morte en 1697 ; Marguerite Gérard, belle-soeur et élève préférée de Fragonard, qui l'associa à ses travaux. On trouve aussi beaucoup de femmes parmi les portraitistes, miniaturistes, pastellistes, graveurs, copistes (l'activité de copiste n'était pas alors aussi dévaluée que de nos jours), professeurs de dessin ²⁸⁷. Les Bâtiments royaux en employaient également, notamment dans les services artistiques de la Maison du roi : elles y étaient dessinatrices (comme Madeleine Basseporte, 1701-1780, professeur de dessin des filles de Louis XV ainsi que de Vallayer-Coster), restauratrices des tableaux royaux (Mesdames Godefroy et Van Merlen, vers 1750), miniaturistes pour le département des Menus Plaisirs, qui devait fournir de nombreuses effigies royales à titre de cadeaux, récompenses ou distinctions (Mme Nivelon, en 1780 ; Jeanne Angélique Boquet, en 1774 ; Anne Rosalie Filleul, ami d'enfance de Vigée-Lebrun). Les Affaires étrangères disposaient aussi de nombreuses miniaturistes. Ce type d'œuvres obéissait à d'autres canons que ceux des Académies. Le talent de leur auteur comptait moins que les liens avec le sujet peint : on appréciait tout particulièrement un portrait pour lequel le sujet avait posé ²⁸⁸. De plus, les artistes cotés, auteurs de tableaux à succès de la famille royale, les faisaient copier pour la couronne dans leurs propres ateliers, où étaient employées leurs étudiantes et des femmes de leur famille. De manière générale, beaucoup d'artistes de renom comptaient des étudiantes dans

²⁸⁶ Mémoires secrets, op. cit., 297.

²⁸⁷ Cf. M. Hyde, *op. cit.*, 78.

²⁸⁸ *Ibid.*, 81-82.

leurs ateliers. C'était le cas de Maurice Quentin de La Tour (il eut pour élève Adélaïde Guiard), Joseph Vernet (un des maîtres de Vallayer-Coster), Greuze (maître de Geneviève de Beaulieu, une artiste de talent candidate malheureuse à l'Académie, les appuis lui ayant manqué ; Anne Geneviève, la propre fille de Greuze) ; David. Enfin, on notera que les Académies de province étaient souvent plus accueillantes aux femmes que celle de Paris : on peut ainsi citer à [193] l'Académie de Marseille Marianne Loir (1715-1769) et Françoise Duparc (1705-1778). En 1755, l'Académie de Toulouse comptait une trentaine d'étudiantes en peinture et en dessin. À Paris même existait l'Académie de Saint Luc, qui, au XVIII^e siècle, comptait 130 femmes parmi ses 1500 membres. Entre 1751 et 1774, elle organisa sept salons indépendants où les femmes furent nombreuses à exposer.

L'Académie n'est donc en fin de compte qu'un reflet assez faible de l'activité artistique féminine. Mais les secteurs parallèles que nous venons de citer sont marqués par une difficulté propre à l'histoire générale des femmes : le manque de visibilité. Si dans certains cas leurs noms nous sont parvenus (les Menus Plaisirs tenaient une comptabilité nominative), dans beaucoup d'autres ils ont disparu : en histoire comme en peinture, il y a des « grands genres »... dont ne font pas partie, par exemple, les miniatures et les copies. Ce manque de visibilité ne concerne d'ailleurs pas que les métiers considérés comme mineurs. Les femmes étaient aussi fort influentes au sommet de l'Etat, intervenaient dans la succession des modes, le recrutement des artistes, la formation de leur réputation. Mais leurs réseaux de sociabilité sont souvent difficiles à connaître. Ils n'en sont pas moins réels. Celui qui fut sans doute le plus grand auteur de science politique du XVIII^e, Montesquieu, écrit ainsi :

« Ces femmes ont toutes des relations les unes avec les autres et forment une espèce de république dont les membres toujours actifs se secourent et se servent mutuellement : c'est comme un nouvel État dans l'Etat ; et celui qui est à la Cour, à Paris, dans les provinces, qui voit agir des ministres, des magistrats, des prélats, s'il ne connaît les femmes qui les gouvernent, est comme un homme qui voit bien une machine qui joue, mais qui n'en connaît point les ressorts ». ²⁸⁹

²⁸⁹ Montesquieu, *Lettres persanes*, n° 107.

Mais il s'agissait là de femmes haut placées, et instruites. Ce qui pose le problème de l'éducation des femmes en général et celui, plus spécifique, de l'enseignement reçu par les femmes artistes, qui souffraient de graves inégalités par rapport à celui dont bénéficiaient les hommes.

C) L'éducation des femmes et des artistes femmes

[Retour à la table des matières](#)

Depuis la Renaissance, on admet que les femmes doivent recevoir une éducation. Évidemment, il s'agit des femmes de l'aristocratie ou de celles qui, comme les artistes, travailleront pour les élites. D'autre part, cette éducation des femmes n'est pas conçue dans un but individualiste comme de nos jours, mais possède [194] un caractère social : c'est avant tout à leurs futurs rôles de mère, d'épouse et de ménagère qu'il convient de former les jeunes filles ²⁹⁰. Donc, en fonction des besoins masculins, qui ancrent la femme dans la sphère privée (en est-elle totalement sortie aujourd'hui ? On peut en douter...). En ce sens, certaines matières sont considérées comme inutiles : à la fin du XVIIe siècle, l'abbé Fleury exclut ainsi les langues anciennes, la rhétorique, la philosophie, les mathématiques et l'histoire. En revanche, il préconise la religion, le calcul et la jurisprudence, pour l'administration du patrimoine familial. Ce point de vue va persister jusqu'à la Révolution. Voltaire, d'habitude si perçant, remarque que les femmes peuvent être savantes, mais jamais créatives : « *Il n'est pas étonnant qu'en tous pays l'homme se soit rendu maître de la femme (...) Il a d'ordinaire beaucoup de supériorité par celle du corps et même celle de l'esprit. On a vu des femmes très savantes comme il en fut des guerrières, mais il n'y en eut jamais d'inventrices* » ²⁹¹.

Rousseau quant à lui se fonde sur la physiologie de la femme pour en déduire des capacités intellectuelles inférieures à celles de l'homme. Cependant, puisque la femme doit être une compagne agréable et que son tempérament naturel l'incli-

²⁹⁰ Cf. A. du Crest, *Le pâle éclat des Lumières sur la question de l'éducation féminine à la veille de la Révolution*, à paraître dans les Actes du Colloque de Besançon sur *La femme dans l'histoire du droit et des idées politiques*.

²⁹¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article : Femme, (1764).

ne davantage à la sensibilité, elle doit recevoir une éducation artistique. En 1687, Fénelon recommandait déjà la musique et la peinture pour porter les jeunes filles à de beaux sentiments. Si Rousseau écarte la lecture des romans qui pourraient les éloigner de leurs tâches domestiques, il se prononce en faveur de l'apprentissage du chant, de la danse et du clavecin. Dans les années 1770-1780, trois femmes de lettres consacrent des écrits à la question de l'éducation des filles : la marquise d'Épinay, la comtesse de Miremont (qui remarque : « *Les femmes ne sont pas nées pour commander. Les préjugés voudraient les assujettir. Entre ces deux extrémités, il y a un milieu* ».) et la comtesse de Genlis. Elles sont plus novatrices, mais font toujours figurer au programme la danse, la musique et le dessin. Louise d'Épinay constate amèrement en 1771 :

« Dans les arts d'agrément, je vous vois constamment obligées de renoncer à la sculpture et même à la peinture (...) La « pudeur » nous interdit d'étudier la forme humaine, tout dans notre ethos s'oppose à notre progrès (...) Ainsi nous sommes limitées à la musique, la danse et la poésie banale. Maigres ressources, qui ne mènent nulle part ».

[195]

Mais de tout temps, l'enseignement artistique des femmes, surtout de celles qui avaient vocation à devenir des artistes professionnelles, s'est heurté à un obstacle redoutable : le dessin d'après des modèles vivants. C'est-à-dire éventuellement des nus. Jusqu'à l'extrême fin du XIX^e siècle, les filles étaient exclues pour des raisons de pudeur des classes de dessin de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts²⁹². Pour nous en tenir au XVIII^e siècle, on remarquera certaines critiques adressées aux académiciennes : Rosalba Carriera, et aussi Vallayer-Coster. À cette dernière, on reprochera une méconnaissance de l'anatomie, particulièrement perceptible dans ses portraits à mi-corps, comme celui de Mme Auguié²⁹³, ou encore en 1785 le portrait en pied de *Mme de Saint Huberty dans le rôle de Didon*²⁹⁴, jugé désastreux par la critique²⁹⁵. Il mérite cependant notre attention.

²⁹² Cf. Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'école des Beaux-Arts (1880-1923)*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1990.

²⁹³ Cat. 137, Collection particulière, Monaco.

²⁹⁴ Cat. 72, Collection Wallace et Wilhelmina Holladay.

Anne-Antoinette Clavel (1756-1812), plus connue sous le nom de Mme de Saint Huberty, dut son succès à Paris à son interprétation du rôle de Didon dans l'opéra de Niccolò Piccini. Son costume de scène, dont elle est vêtue sur le tableau, ne retient pas aujourd'hui l'intérêt. Mais il était fort novateur, dans sa simplicité très néo-classique. En particulier, les sandales lacées sur les pieds nus de l'actrice firent sensation... On ne peut en dire autant de son portrait. La comédienne n'avait pas été dotée par la nature de traits particulièrement remarquables. Élisabeth Vigée-Lebrun écrit à son sujet : « *Madame de Saint-Huberti n'était pas jolie, mais son visage était ravissant de physionomie et d'expression* ». Le spectateur du tableau n'en est guère convaincu... Mais au-delà, il remarque d'incontestables erreurs d'anatomie : le visage est beaucoup trop important par rapport au reste du corps ; le bras gauche, trop long. Toutefois, il est peut-être hasardeux d'en déduire que Vallayer-Coster ne possédait pas les qualités techniques nécessaires à la peinture de personnages. D'autres tableaux, antérieurs, sont tout à fait réussis, comme le *Portrait d'une jeune violoniste* (probablement sa soeur), en 1773 ; ou encore le *Portrait d'une dame écrivant et de sa fille* (peut-être la mère et une des soeurs de l'artiste), en 1775. Mais en 1771, à l'occasion du Salon où Vallayer-Coster avait exposé des oeuvres plus conformes à ses genres habituels, un professionnel remarquait déjà à son sujet : « *On doit savoir gré aux dames de s'adonner à ces sortes de genre ; elles [196] n'ont pas décevement la ressource de la nature nue, comme les hommes, pour lesquels le modèle vivant est toujours prêt à poser* » ²⁹⁶.

En effet, il n'était pas admis que des jeunes filles puissent voir des modèles nus, fût-ce dans l'esprit antique, et cela non seulement masculins, mais aussi féminins. Cette dernière restriction peut étonner. N'oublions pas qu'au début du XXe siècle encore, des almanachs à l'usage des jeunes filles leur recommandaient de mettre de la sciure dans l'eau de leur bain, afin de la troubler, pour qu'elles ne puissent pas voir leur propre corps...

Dès sa création, l'Académie royale avait reçu le monopole du dessin d'après modèle (masculin) vivant. Mais nous savons que peu de temps avant sa naissance,

²⁹⁵ Cf. Anne Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster : 1744-1818*, Paris, 1970, 222-224.

²⁹⁶ Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du Salon de 1771, cit. par Marianne Roland Michel, Vallayer en son temps, dans : Anne Vallayer-Coster, Peintre à la Cour de Marie-Antoinette, op. cit., 34, note 34.

des particuliers organisaient à Paris des cours de dessin d'après nature pour se faire de l'argent en louant des appartements, où se tenaient les cours²⁹⁷, à des particuliers ou à des artistes. En 1672, les maîtres des corporations obtiennent l'autorisation d'organiser un cours privé de dessin d'après modèle vivant pour eux-mêmes, leur fils et leurs apprentis, dans le cadre de ce qui devait devenir à partir de 1723 l'Académie de saint Luc²⁹⁸. Mais on veilla au respect de ce privilège : en 1662 et en 1677, des étudiants de l'Académie royale furent admonestés et condamnés à une amende pour avoir loué les services d'un modèle et dessiné d'après le nu²⁹⁹. Mais combien ne se firent pas prendre ? Par ailleurs, même à l'Académie royale, il n'était possible de dessiner que d'après des modèles masculins : les modèles féminins y sont encore interdits au milieu du XVIIIe. Et jusqu'en 1790, on refusa aux étudiants qui concouraient pour un prix de disposer dans leur local d'un modèle féminin, la même règle étant strictement appliquée à l'Académie de France à Rome³⁰⁰. Ces conditions n'avaient d'ailleurs rien d'exorbitant par rapport à la pratique européenne : au milieu du XIXe siècle encore, les modèles féminins sont absents de la plupart des écoles d'art publiques. Pour autant, les étudiants ont disposé dès une époque bien antérieure (au XIVe siècle déjà³⁰¹) des moyens de pouvoir s'exercer à partir de modèles vivants, y compris féminins. L'interdiction pesait en effet sur les écoles d'art *publiques*.

Mais nous savons que l'académie des frères Carrache, ainsi que d'autres académies privées italiennes (à Bologne ou Venise notamment) employaient des modèles féminins. Les académies [197] d'ateliers de plusieurs pays européens faisaient de même³⁰² : ceux des artistes de cour de Stockholm vers 1700, l'entourage du peintre hollandais B. Graat à la même époque. En France, c'est en 1759 que des modèles femmes furent admises à poser dans les ateliers -à condition qu'elles soient habillées- pour les concours dits « de la tête d'expression »³⁰³, ainsi que nous le montre une gravure de J.J. Flippart d'après Charles Nicolas Cochin fils,

²⁹⁷ Cf. N. Pevsner, *op. cit.*, 119, note 20.

²⁹⁸ Cf. N. Pevsner, *op. cit.*, 102.

²⁹⁹ *Ibid.*, 98.

³⁰⁰ *Ibid.*, 122, note 47.

³⁰¹ Cf. N. Pevsner, *op. cit.*, 181.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Cf. Élisabeth Vigée-Lebrun devise, *Mémoires d'une portraitiste*, Paris, Scala, 1989, 23.

datant de 1763 : une femme couverte jusqu'aux chevilles est assise sur un fauteuil placé sur une estrade, entourée d'hommes en train de la dessiner ³⁰⁴.

La présence de modèles féminins est également attestée dans la société du peintre Thorswalden vers 1790 ; et à l'académie de Vandenberg à St. Martin's Lane en 1722 (un observateur précise que cette mesure avait été prise « *pour attirer les inscriptions* »). La seule académie officielle du XVIIIe siècle qui a autorisé la présence de modèles féminins était celle de Londres. Mais à la différence de l'académie française, elle était de nature privée. Toutefois, même dans cette institution, il fallut attendre 1893 pour que les femmes soient admises au cours de dessin d'après le nu, un nu malgré tout décent, puisqu'il devait être « *partiellement drapé* ». Nous disposons du témoignage d'un ancien étudiant de Berlin qui assure qu'en 1841-42, les modèles hommes portaient des caleçons couleur chair, et les femmes étaient couvertes d'un châle. Il faut attendre la seconde moitié du XIXe pour que les modèles féminins pénètrent dans les académies : en 1870, à Naples ; 1875, à Berlin ; Stockholm avait été plus précoce en les autorisant dès 1839. Mais elles étaient toujours exclues du *Royal College of Art* de Londres dans les années 1875.

À l'époque de Vallayer-Coster, les femmes étaient donc encore pour longtemps tenues à l'écart de l'apprentissage officiel ³⁰⁵ d'une technique indispensable à l'exercice de leur art. Elles pouvaient en revanche s'exercer dans les genres considérés comme féminins.

³⁰⁴ *ibid.*, Concours pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression, Paris, collection particulière.

³⁰⁵ Bien entendu, l'interdiction ne concernait pas les pratiques privées, qui échappaient au contrôle des autorités officielles : une femme pouvait toujours requérir les services d'un modèle chez elle, ou, en ce qui concerne l'anatomie féminine, dessiner son propre reflet d'après un miroir.

D) Le cantonnement des femmes dans les genres réputés féminins

[Retour à la table des matières](#)

Anne Vallayer-Coster, peintre de fleurs ? C'est ainsi que nous la voyons, non sans raison, comme en témoigne l'abondance de ses tableaux de compositions florales. On se souvient aussi qu'elle fut reçue en 1770 à l'Académie sur la présentation de tableaux de fleurs, mais aussi de natures mortes et d'animaux. Beaucoup de ses consoeurs avaient aussi été élues à partir d'oeuvres représentant des fleurs. Les Mémoires secrets, déjà cités, affirment plus largement à propos de Vallayer-Coster lors du Salon de 1772 qu'« *elle est incomparablement la première pour les choses inanimées, les raisins, les pêches, les prunes* ». Au XIXe, les fleurs passaient pour des métaphores de la sexualité féminine et des organes sexuels des femmes ³⁰⁶ ; en 1952, l'auteur d'une histoire de la peinture de fleurs faisait remarquer qu'au XVIIIe et XIXe siècles, au moins la moitié des peintres spécialistes de ce genre était des femmes. Ce qui d'ailleurs se comprenait, puisque d'après lui : « *La peinture de fleurs ne demande aucun génie d'ordre intellectuel ou spirituel, mais seulement de faire des efforts et de jouir d'une technique artisanale* » ³⁰⁷. Aujourd'hui encore cette assimilation persiste : nos règles de bienséance font des femmes les destinataires exclusives des fleurs et une comparaison littéraire assimilant un homme à une fleur serait considérée comme étrange, à la différence de la figure inverse.

Vallayer-Coster a également beaucoup peint de natures mortes : fruits, gibiers notamment.

C'était ce qu'on attendait en général d'une femme. Mais où se situer ce type d'oeuvre dans la hiérarchie des genres ? Car l'enseignement académique reposait fermement sur leur classement, ce qui était tout à fait dans la logique rationalisante héritée du XVIIe. À la fin de ce siècle, l'historien d'art Félibien établit l'ordre suivant, longuement attesté par la suite. Les scènes historiques (souvent de grand

³⁰⁶ Cf. G. Pollock, *op. cit.*, 135.

³⁰⁷ Martin Grant, *Flower painting through four centuries*, 1952.

format) viennent en premier, car elle permettent l'invention de l'artiste, à partir de sujets prestigieux. Puis le portrait, plus répétitif. Vient ensuite l'animal, moins noble que l'homme. Puis les paysages et, tout en bas des arts mineurs, la nature morte : deux genres considérés comme répétitifs.

Cette assignation de la femme aux genres les moins créatifs existe aussi en musique, où on admettait qu'elle fût interprète, mais pas compositrice. Parmi bien d'autres témoignages, citons celui du [199] docteur Samuel Johnson (1709-1784), un Anglais partisan des idées des Lumières :

« Une femme qui compose, c'est un peu comme un chien qui marche sur ses pattes arrières. Ce qu'il fait n'est pas bien fait, mais on est surpris de le voir faire ».

À la fin du XVIIIe siècle, le portrait allégorique représente une intéressante tentative visant à relier le portrait au genre historique ³⁰⁸ : en 1794, l'académicienne anglaise Angelica Kauffman se représente ainsi, dans une posture où elle hésite entre la musique et la peinture. Depuis, notre hiérarchie esthétique s'est évidemment inversée : aux batailles, mariages et aux portraits souvent enfermés dans leur dignité, nous préférons les paysages et les fleurs, sacrifiant ainsi à l'écologie et à l'amour très rousseauiste de la nature.

Au XVIIe siècle, beaucoup de femmes s'illustrèrent en France dans la nature morte ³⁰⁹, notamment des académiciennes : Louise Moillon, Catherine Duchemin, Geneviève et Madeleine Boulogne, Catherine Perrot. Mais en Flandres et aux Pays-Bas, le genre était plus estimé qu'en France. Beaucoup de femmes s'y sont illustrées, notamment Rachel Ruysch, qui connut une renommée internationale, ainsi que Maria van Oosterwyck et Clara Peeters. Malheureusement, de beaucoup d'elles il ne reste que les noms, ou des oeuvres qu'elles n'ont pas signées. Par la suite, l'école hollandaise montra un grand talent dans la peinture de fleurs. D'ailleurs Vallayer-Coster eut à souffrir de la comparaison avec le peintre de fleurs hollandais de son temps, Gérard Van Spaendonck. L'exemple hollandais allait engendrer un intérêt nouveau pour la nature morte. La preuve en est qu'un peu partout en Europe, les hommes (notamment Jan Breughel) commencent à en

³⁰⁸ Cf. G.Perry, *op.cit.*, 102.

³⁰⁹ Cf. A.Sutherland Harris-L.Noehlin, *op. cit.*, 34-36.

peindre³¹⁰ davantage, à l'intention d'une clientèle bourgeoise, peu intéressée par les crucifixions, martyres et autres pièces d'autel.

Le portrait est également à la hausse. L'auteur des *Mémoires secrets* en témoigne avec regret : « *En vain le public se plaint depuis longtemps de cette foule obscure de bourgeois qu'on lui fait passer sans cesse en revue. La facilité du genre, l'utilité qu'il procure et la vanité de tous ces petits personnages encouragent nos artistes naissants, gâte même ceux que des talents plus distingués pourraient couvrir d'une gloire durable et font du bel art de la peinture une espèce de métier qui rapproche souvent le peintre de génie et le peintre médiocre. Grâce au malheureux goût du siècle, le Salon ne sera plus insensiblement qu'une galerie de portraits. Ils occupent près d'un grand tiers de celui-ci ! Encore si l'on nous offrait que des hommes importants par leur état ou par leur célébrité, ou de jolies femmes du moins ou ces têtes remarquables [200] par de grands caractères et qu'on appelle têtes à médailles en termes de l'art.* »³¹¹. Il reconnaît cependant que : « ... le sujet du peintre ne diminue pas le mérite de son travail ». N'en déplaise à notre critique, cette mode en effet contraire à l'académisme allait s'accroître : les tableaux d'Élisabeth Vigée-Lebrun, une partie de la production de Vallayer-Coster appartiennent au goût du lendemain...

D'ailleurs, dès la Régence, des signes témoignent de la crise de l'académisme et des hiérarchies qui y sont attachées. L'académisme tenait plus au dessin qu'à la couleur, à la netteté des lignes qu'à l'atmosphère : l'opposition entre les deux styles s'était concrétisée dans la querelle entre les Poussinistes (partisans du dessin) et les Rubénistes (laudateurs de la couleur). Après la mort de Louis XIV, ce conflit, qui tournera à l'avantage des coloristes, n'est plus vraiment d'actualité³¹² : les deux partis sont reconnus par les directeurs de l'Académie eux-mêmes. Désormais, la nature morte compte autant que l'histoire ou la mythologie³¹³. Un contemporain, Fontaine, note que partout sont à la mode *la variété, l'enjouement, les grâces*. Plus on avance dans le XVIIIe siècle, moins l'Académie régit les arts. Le discours académique existe toujours, encore qu'il soit beaucoup moins porté vers la théorie qu'auparavant. Et même la peinture d'histoire trouve-t-elle un se-

³¹⁰ Cf. G. Greer, *The obstacle race*, Picador, Londres, 1981, 236.

³¹¹ Les Salons des « *Mémoires secrets* », op. cit., 56-57.

³¹² Cf. N. Pevsner, op. cit., 101-102.

³¹³ Ibid., 102.

cond souffle avec le néoclassicisme, qui triomphe dans les années 1780 avec David, et le déclin à partir de 1747 du rococo. Le néoclassicisme méprise d'ailleurs les paysages, portraits et natures mortes. La seule copie de la nature ne peut porter l'oeuvre d'art à la perfection. Le grand théoricien du mouvement néoclassique, Johann Joachim Winckelmann, fait primer le dessin sur la couleur.

Mais une autre force concurrence ces discours : celle du marché, attiré par des scènes plus charmantes, frivoles ou quotidiennes. D'où le succès de Chardin, qui redécouvrit la nature morte en France et fut membre du jury qui reçut Vallayer-Coster et Vigée-Lebrun. Nous savons que Vallayer-Coster avait étudié ses tableaux et que Diderot, tout en la complimentant, trouvait son talent inférieur à celui de Chardin ³¹⁴. Celui-ci meurt en 1779. Dans les années qui suivent, Vallayer-Coster va devenir le maître de la nature morte en France.

³¹⁴ Cf. *Supra...* Ce qui est probablement exact. L'exposition de Dallas et Marseille sur Vallayer-Coster permet de mettre en parallèle des tableaux de lièvre mort exécutés par Chardin et Vallayer-Coster : si celui de la peintre est d'une très grande précision de dessin, celui de Chardin est plus suggestif.

[201]



[Illustration 15 : Anne Vallayer Coster, *Panaches de mer*, lithophytes et coquilles, Paris, Musée du Louvre].

[202]

[203]

Il faut donc apprécier avec nuance le fait que beaucoup d'académiciennes, dont Vallayer-Coster, furent reçues ou peignirent des fleurs, natures mortes et portraits. La signification n'en est pas la même au XVIIe et au XVIIIe siècles. Au XVIIe, il s'agit incontestablement de genres inférieurs, et il n'est donc pas surprenant d'y voir les femmes assignées. Au siècle suivant, le discours académique s'affaiblit et subit une concurrence qui bouleverse les hiérarchies entre les genres. Qu'on trouve toujours des femmes par prédilection dans la peinture florale ou celle des natures mortes ne signifie plus exclusivement leur minoration. D'ailleurs, les hommes se mettent aussi à peindre des natures mortes en raison de la valorisation nouvelle de ce genre. En ce sens, il y a progrès. Mais de quoi ? Ce n'est pas tant la condition féminine qui s'améliore que la valorisation des genres auxquels elles étaient astreintes qui change... Ce qui n'est sans doute pas la même chose.

Et pourtant, en cette fin du XVIIIe, quelque chose bouge dans la condition des femmes peintres, avant l'été noir révolutionnaire. Ce que montrent bien des récents travaux : un mémoire de Séverine Sofio sur les femmes artistes de cette période et un article de Marie-Jo Bonnet ³¹⁵ sur les autoportraits de femmes peintres.

Séverine Sofio montre le fléchissement de la vieille règle de transmission patrilinéaire de la condition de femme artiste ³¹⁶. D'une part, contrairement aux hommes, les femmes artistes sont très souvent formées par la mère.. D'autre part, certaines parviennent à faire carrière dans les arts sans être issues de familles d'artistes.

Les autoportraits constituent un autre signe d'affirmation féminine. Si à les premiers apparaissent en Flandre dès le milieu du XVIe, puis en Italie, il faut attendre en France l'académicienne Sophie Chéron, que nous avons déjà rencontrée ³¹⁷, au tout début du XVIIIe. Mais dans le dernier quart de ce siècle, les Françaises se représentent en train de peindre. De 1777 à 1804 (Napoléon avait sur les femmes les idées que l'on sait...), on voit dans les différents salons plus de

³¹⁵ Op.cit. supra, note 4.

³¹⁶ Cf. Séverine Sofio, *op. cit.*, 39-43.

³¹⁷ Cf. *supra*, p....

soixante autoportraits de femmes. Un symbole : en 1782, Élisabeth Vigée Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard exposent le même jour pour la première fois en France leurs autoportraits, avec leurs instruments de travail. Trois ans plus tard, Adélaïde récidivera avec son *Autoportrait avec deux de ces élèves*. Le spectateur d'aujourd'hui peut apprécier ces tableaux sur le plan esthétique, mais il ne les comprend plus. Comme le note bien Marie Jo Bonnet, ils avaient un caractère révolutionnaire. D'une part, les femmes se donnent à voir en tant que sujets de leur histoire, alors que jusqu'ici, comme le montre bien toute l'histoire de la peinture de nu, elles [204] étaient l'objet du regard. D'autre part à la fin du XVIIIe, on discerne une évolution dans leur manière de se représenter. En 1770, Anne Vallayer-Coster est la première académicienne à faire son autoportrait dans le but de le présenter au public. Mais il s'agit d'un dessin destiné à la gravure, où elle prend une pause conventionnelle, de profil, comme sur une effigie. De plus la palette et les pinceaux sont à l'extérieur du cadre, comme distancés de l'artiste. Les femmes peintres de la nouvelle génération, celles nées vers 1750, comme Élisabeth Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard, se présenteront tout autrement, de manière beaucoup plus personnelle.

De plus, en s'entourant de ses deux élèves -des jeunes filles- Adélaïde s'affirme ouvertement comme partisane de l'enseignement artistique des femmes. Après la réception de leur professeur à l'Académie, celles-ci iront en masse exposer au Salon de la Jeunesse, ce qui est une nouveauté. L'auteur des *Mémoires secrets* s'en avise, non sans faire remarquer -comme toujours- qu'elles étaient jolies :

« Par une singularité rare, il y avait des morceaux de neuf élèves du sexe de Madame Guiard, toutes très jolies et annonçant du talent, ce qui n'a pas peu contribué à attirer la foule » ³¹⁸.

La Révolution allait mettre un terme à ces avancées ³¹⁹.

Car un autre signe du caractère résistible de l'ascension féminine réside dans le fait qu'après la Révolution s'ouvrira pour elle une période -celle du XIXe siècle- dans laquelle le clivage et la hiérarchie entre les sexes atteindront leur paroxysme.

³¹⁸ Cit. par Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*, 154.

³¹⁹ Comme le note Marie Jo Bonnet (*op. cit.*, 163, note 37), il faudra attendre un demi-siècle pour qu'apparaissent des artistes d'une envergure comparable à Élisabeth Vigée Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard : Rosalie Bonheur et, vingt ans plus tard, Berthe Morisot.

E) La révolution et le dix-neuvième siècle : l'aggravation des clivages et de la hiérarchie entre les sexes

1) La période révolutionnaire : les femmes à la maison

[Retour à la table des matières](#)

L'histoire du droit donne le ton : les révolutionnaires réaffirment l'ancrage de la femme dans la sphère privée. Dans cette sphère, elle peut être gagnante par rapport au passé ainsi que le montrent dès le début de la République l'instauration du divorce, fort critiquée par ses adversaires, et celui de l'égalité successorale, assez mal reçue chez les paysans. En revanche, la femme doit être absente de la scène publique. Pourtant, dans le domaine des arts au moins, l'évolution avait d'abord semblé favorable aux femmes.

[205]

Le 23 septembre 1790, l'académicienne Adélaïde Labille-Guiard présente à l'Académie une motion hostile à la limitation du nombre des femmes ³²⁰, avançant que « *la seule façon de fixer un nombre acceptable pour les femmes est de ne pas le fixer du tout* ». Parallèlement, elle soutient le droit des femmes (y compris les non-académiciennes) à présenter leurs oeuvres dans les Salons. En 1791, un jury de quarante membres, constitué à parité d'académiciens et de non-académiciens, sélectionnait pour le Salon de cette année 794 peintures de 258 artistes, dont 21 femmes. Mme Guiard et ses élèves, Marie-Gabrielle Capet et Jeanne Dabos firent partie des exposants, ainsi que Mme Duchâteau, une élève de Joseph Vernet. Ce Salon de 1791 vit aussi la naissance de certaines carrières, comme celle de Marie Geneviève Bouliar (1762-1825) : elle devait exposer régulièrement pendant vingt-cinq ans. En 1795, elle reçut un prix d'encouragement pour son portrait de l'hétaïre Aspasia, un sujet osé. Elle exécuta aussi le portrait

³²⁰ Leur nombre avait été limité à quatre en 1770.

d'Adélaïde Binart (1761-1839), qui fit ses débuts d'artiste peintre au Salon de 1795. En 1793, le Salon comptait trente femmes peintres. Ce mouvement ascendant devait être confirmé par les Salons suivants : en 1801, sur 192 exposants, 28 étaient des femmes, soit 14,6% ; en 1810, il y a 70 femmes sur 390 exposants, soit 17,9% ; en 1822, 67 femmes sur 475, soit 14,1% ; en 1835, 178 femmes sur 801 exposants, soit 22,2% ³²¹. Cependant, comme le fait observer à juste titre Séverine Sofio, ce nombre croissant de femmes ne signifie pas nécessairement une augmentation corrélative des œuvres de femmes concrètement exposées dans les Salons. Le nombre moyen d'œuvres peut varier de plus de 5 (comme en 1789), à moins de 1,7 (comme en 1835). À la fin de la période révolutionnaire, on trouve en moyenne 10 à 12% d'œuvres de femmes dans les Salons ; ce nombre recule à 7,85% en 1827, alors que parallèlement le nombre d'exposantes croît fortement ³²².

On peut s'interroger sur les raisons de ce succès quantitatif, alors que par ailleurs, les femmes ne pouvaient entrer à l'École des Beaux-Arts, pas plus que dans la classe des Beaux-Arts de l'Institut : comme nous le verrons, les révolutionnaires les avaient rapidement exclues des institutions destinées à remplacer l'Académie. L'ouverture des Salons aux femmes reste donc une initiative isolée. Isolée, mais importante et significative. Mais de quoi ? Sans doute de la persistance de la pression de la mode, qui, en dépit des idéaux néoclassiques, continuait à préférer les portraits, natures mortes et scènes de genres (notamment les scènes intimes et domestiques), dans lesquels elles excellaient. Par ailleurs, la République chérissait la vertu au moins autant que la gloire, plus familière des [206] aristocrates : une vertu qu'elle voulait simple, volontiers domestique et familiale. Ainsi Marguerite Gérard, la belle-soeur de Fragonard, ne servit pas l'Empereur, mais sut faire évoluer ses sujets. Formée à l'école des miniaturistes (sa soeur, Anne-Marie Fragonard, en était une), d'abord influencée par les tableaux champêtres à l'usage de l'aristocratie affectionnés par son beau-frère, elle peignit des tableaux mettant en scène des mères républicaines en train d'élever leurs enfants... Comme l'avait fait auparavant Élisabeth Vigée Lebrun en se prenant elle-même pour modèle, dans un contexte il est vrai monarchique.

³²¹ Cf. A. Sutherland-Harris-L. Nochlin, *op. cit.*, 46.

³²² Cf. Séverine Sofio, *op. cit.* 64.

[207]



[Illustration 16 : Élisabeth Vigée Lebrun,
Mme Vigée Lebrun et sa fille, Paris, Musée du Louvre].

[208]

[209]

Les femmes étaient dans leurs éléments traditionnels : ceux de l'intimité ³²³ et de l'ornementation.

Pourtant, en cette fin du XVIIIe siècle, un vent nouveau avait paru soufflé sur la condition féminine. Celui qui porte les paroles de Condorcet : « *Il est assez singulier que dans un grand nombre de pays on ait cru les femmes incapables de toute fonction publique et dignes de la royauté ; qu'en France une femme ait pu être régente et que jusqu'en 1776, elle ne pût être marchande de modes à Paris* » ³²⁴.

Plus étonnante encore, la dénonciation du vieil amalgame entre la femme et la beauté, opérée en décembre 1793 par une simple citoyenne, Joséphine Fontanier :

« Ah, Citoyens, oseriez-vous prétendre au nom de républicains, si vous pensiez encore que la beauté est la première qualité d'une femme, quelle est parfaite si elle joint à cet avantage celui de charmer vos oreilles par la mélodie de sa voix, ou de vous ravir d'admiration lorsqu'elle exécute avec grâce, au son d'une musique efféminée, quelques pas élégants qu'elle a étudiés (...) Plus d'idées frivoles pour nous, indifférentes désormais sur la couleur d'un ruban, sur la finesse d'une gaze, sur la forme ou le prix de nos boucles d'oreilles, nos vertus seront toute notre parure et nos enfants nos bijoux ».

Des femmes tentaient en effet d'échapper aux schémas traditionnels. Certaines se risquèrent à la peinture d'histoire. Ainsi de Nanine Vallain, élève de David, qui exposa aux Salons entre 1793 et 1810. Son tableau *La Liberté*, peint entre 1793 et 1794, témoigne de son engagement en faveur des idées nouvelles (il fut d'ailleurs saisi après la fermeture du Club des Jacobins, le 9 thermidor 1794). D'autres élèves ou disciples de David choisirent des sujets historiques ou allégoriques : Sophie Guillemard (née en 1780), Angélique Mongez, (1775/76-1855), Mme Chau-

³²³ De nos jours, la publicité use alternativement (suivant les besoins du produit vanté) des images de la femme affranchie, objet sexuel... Ou maternelle (dans ce dernier registre, voir par exemple un cliché pour la promotion de vêtements, qui reproduit de façon typique une maternité : couverture du *Figaro Madame*, samedi 15 novembre 2003).

³²⁴ Condorcet, Sur l'admission des femmes au droit de cité, 1790.

det. Ces innovations n'étaient pas du goût de tous. En 1805, un critique affirme sentencieusement à propos du *Thésée et Pirithous* d'Angélique Mongez : « *Quelqu'un a dit autrefois : on n'a jamais entendu dire qu'une femme avait pu écrire une tragédie ou peindre de grands tableaux d'histoire. Mme Mongez aura du moins eu l'honneur d'essayer... Et l'on peut dire d'elle... elle fut dépassée par la grandeur de sa tâche... À vouloir ainsi suivre la trace des [210] hommes dans un art comme la peinture et surtout de la peinture d'histoire où l'on doit s'élever au-dessus de ces détails insignifiants qui viennent troubler le talent et qui peuvent détruire une oeuvre, force vous est un jour d'abandonner ces grands sujets à notre sexe et de vous contenter de sujets tendres et suaves ou bien de vous en tenir finalement aux portraits et aux paysages* »³²⁵. En 1860, le critique Léon Lagrange confirmerait ce point de vue, en destinant les filles au dessin d'ornement plutôt qu'au grand art : « *Dans la peinture, la gravure et la sculpture, les femmes, qui aujourd'hui visent trop haut, devenues libres de choisir, auraient bien vite fait de préférer les genres plus faciles et les plus familiers, et de laisser aux hommes les plus élevés et les plus glorieux* ».

Des rappels à l'ordre... D'autant plus utiles qu'une autre artiste, Mme Servières (1786-1824 ?), qui gagna les médailles des Salons de 1808 et 1817, s'était aussi spécialisée dans les sujets historiques (par exemple, son tableau *Inez de Castro et ses enfants aux pieds du roi du Portugal, Le Trianon, Versailles*).

On administra également des remontrances à Mme Haudecourt-Lescot, à laquelle on reprocha le trop grand format adopté pour *François Ier et Diane de Poitiers*, lui conseillant de revenir aux tableaux de chevalet et « *aux sujets charmants mais plus familiers* ». Mais Napoléon, dont les idées sur l'infériorité des femmes sont par ailleurs bien connues, en employa pourtant plusieurs pour les besoins de sa propagande : Pauline Auzou, Mesdames Godefroid, Benoist et Chaudet firent partie des artistes appelés à célébrer les fastes du régime impérial. Pauline Auzou avait commencé par peindre des scènes intérieures montrant des jeunes filles en train de lire ou de jouer des instruments de musique. Puis, de manière plus innovante, elle participa avec d'autres artistes à la campagne en faveur du mariage de l'empereur avec Marie-Louise d'Autriche, après la victoire d'Austerlitz. Elle pei-

³²⁵ *Le Pausanias français*, Salon de 1806, 200, 203.

gnit deux portraits de Marie-Louise, dont l'un la montre en train de distribuer ses bijoux en faisant ses adieux à sa famille avant le mariage.

Mais comme le fait remarquer Séverine Sofio ³²⁶, les femmes continueront à transgresser. Il y eut des femmes sculpteurs (Julie Charpentier, Félicie de Fauveau, la citoyenne Milot, etc.). D'autre part les hommes plus encore -mais leur domination réside justement dans ce « plus encore »- furent nombreux à s'illustrer dans des genres « féminins » : peinture florale (Redouté, Van Spaendonck), scènes d'intimité domestique (Chardin et Greuze), et même peinture sur porcelaine. On note également que le nombre d'exposantes pratiquant la peinture à l'huile est très supérieur à celui des femmes peintres sur porcelaine ou miniaturistes : en 1804, plus de 8 [211] exposantes sur 10 présentent au moins une peinture à l'huile. La peinture sur porcelaine ne concerne jamais plus de 20% des femmes. La miniature est pratiquée par près de la moitié des exposantes en 1796, car c'est un genre rentable dans une période économiquement difficile. Mais ensuite, la moyenne tombe entre 15 et 20% des pièces exposées. Plus encore, la peinture d'histoire, genre a priori spécifiquement masculin, occupe plus de femmes que celle de fleurs. Elle est même pratiquée par 30 à 40% des exposantes pendant une dizaine d'années, à la fin de l'Empire et sous la Restauration. Au Salon de 1822, on compte même 12% d'exposants dans le genre historique contre 22% d'exposantes. Mais comme le fait remarquer Séverine Sofio, ces transgressions ne signifient pas nécessairement la disparition du clivage entre les genres :

« Il s'avère de plus que le genre historique tel que le pratiquent les femmes peintres se distingue alors nettement de celui de leurs collègues masculins, en ce que les tableaux exposés par les femmes se focalisent majoritairement sur des destins féminins et de préférence pathétiques. Une étude plus précise des œuvres exposées à ce même Salon de 1822 par exemple confirme nettement cette tendance : une quinzaine seulement de peintres masculins prennent une femme comme personnage central dans leur toile (Valentine de Milan, Jeanne d'Arc, Marie Stuart, Christine de Suède...), tandis que c'est le cas de tous les tableaux de genre historique présentés par des femmes, sauf deux ³²⁷. Les hommes peignent donc

³²⁶ Cf. Séverine Sofio, *op. cit.*, 86-99 sq.

³²⁷ Séverine Sofio précise : « Il s'agit de la Visite du duc de Sully à la reine le lendemain de la mort d'Henri IV, n°693 par Louise Mauduit (" "Lorsque je me trouvai en présence de la reine, le peu de constance dont je m'étais armé m'abandonna. Elle me fit amener le roi dont les embrassements et les caresses furent un nouvel assaut auquel mon cœur eut bien de la peine

[212] majoritairement des toiles mettant en scène des anecdotes, exemplaires, galantes ou pathétiques, tirées de la vie des rois (Henri IV, Louis XIV, Clovis, François Ier, Barberousse, Saint Louis, Charles V, Childéric, Charlemagne, Louis XII, Charles II d'Angleterre, Gustave Ier Vasa) ou des héros chevaleresques (Lancelot, Bayard, Jacques de Molay, Guillaume Tell – ainsi que Jeanne d'Arc, que nous classons avec les figures de chevaliers, puisqu'elle est toujours représentée dans un contexte guerrier, en compagnie de personnages masculins).

De plus, parmi les œuvres présentées par les exposantes, contrairement à ce qui peut être observé chez les hommes, ce sont les illustrations de romans à la mode qui dominent : la romance tragique de Mathilde et Malek-Adhel inspirée du roman de Mme Cottin donne lieu à trois toiles (par Eugénie Servières, n°1193 et Amélie Legrand de Saint-Aubin, n°839 et 840), Walter Scott en inspire deux à Inès d'Esménard (n°464 et 465, l'un sur l'assassinat d'Amy Robsart et l'autre sur la mort d'Agobar dans les bras d'Ezilda), le mariage de Médor et Angélique (pourtant aimée de Roland) tiré du Roland Furieux de l'Arioste est représenté par Mlle Fontaine (n°478) et Atala au tombeau est reprise par Rosalie Renaudin (n°1069) d'après le tableau de Girodet. Dans le reste des toiles exposées par des femmes à ce Salon figurent les personnages également tragiques de Fleurette (sacrifiée par Henri IV), Inès de Castro (exécutée par son beau-père le roi d'Espagne), Marie Stuart (assassinée par Elizabeth Ie) et Valentine de Milan (veuve éplorée de Louis d'Orléans). En réalité seules deux figures féminines positives sont représentées dans cet ensemble : Marie Leszczinska figurée par Julie Ribault (n° 1085) sous l'émotion de l'annonce de son mariage avec Louis XV, et une Genevoise anonyme sauvant son époux de la mort au moment de l'assaut des Savoyards, dans un épisode peint par Louise Revest (n°1078). Le pathos a donc envahi le Salon, d'une

à ne pas succomber. Je ne me souviens plus ne de ce que me dit ce jeune prince, ne de ce que je lui dis moi-même en ce moment, je sais seulement qu'on eut beaucoup de peine à me l'arracher d'entre les bras, tant je le tenais étroitement serré." Extrait des mémoires de Sully), et du Piron, n°1086 de Julie Ribault (" Piron, fatigué d'une promenade s'assied sur un banc...bientôt il est salué par tous les passans. "Oh ! oh ! se dit-il, je suis beaucoup plus connu que je ne le pensais" ! Mais une vieille survient qui se jette à genoux. Piron l'invite à se relever ; il s'aperçoit qu'elle remue les lèvres ; il se penche, prête l'oreille et entend que c'est un Ave que cette bonne femme adresse à l'image de la Vierge, placée au dessus du banc où il était assis ; il voit aussi que c'est à cette image que s'adressaient tous les saluts qu'il avait pris pour lui. "Voilà bien les poètes, dit Piron en s'en allant ; ils croient que toute la terre les contemple, quand on ne songe seulement pas qu'ils existent."). On peut noter d'ailleurs que ces deux seuls personnages masculins peints par des femmes au Salon de 1822 n'apparaissent pas comme des figures particulièrement " viriles " ou " héroïques " : le premier fait montre en effet d'un comportement fort peu " viril " et quasi maternel, terrassé qu'il est par l'émotion à la vue du petit Louis XIII, tandis que le second se trouve ridiculisé à cause de son excès d'orgueil ».

manière récurrente dans les œuvres des hommes, d'une manière quasi systématique dans celles des femmes ³²⁸ », ³²⁹

L'auteur note également la présence d'autres thèmes « féminins » dans la peinture d'histoire de cette époque :

« Dans les tableaux de genre historique enfin, on constate que, comme celui de l'amour (et parallèlement à lui), le thème de la maternité est régulièrement décliné dans toutes ses issues les plus pathétiques : les héroïnes peintes par des femmes sont en effet bien souvent non seulement des amantes malheureuses (assassinées, [213] abandonnées, suicidées) mais également des mères en détresse. Cette impression est en outre renforcée par un grand nombre de peintures de genre (scènes domestiques ou sentimentales mettant en scène des personnages anonymes, contrairement au "genre historique") exposées par les mêmes artistes et présentant des images dramatiques de la famille systématiquement marquée par la mort (...) Les liens de filiation sont plus généralement envisagés comme des relations de pur dévouement (...)

De même, les orphelines sont légion sur les toiles des femmes peintres (...) Les jeunes filles désormais sont livrées à elles-mêmes et les hommes, maris et pères, lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes les bourreaux, brillent par leur absence, puisqu'ils ne sont mentionnés que blessés ou morts, comme dans l'atroce lithographie que Mlle Hubert présente au Salon de 1835 : Des brigands, après avoir assassiné le mari de la jeune femme qu'ils ont entraînée dans leur caverne, la tirent aux dés.

Ainsi, dans les toiles de femmes artistes du début du XIXe siècle, il n'y a plus trace des images d'enfances, de familles ou de maternités heureuses que certaines artistes (notamment les élèves de Greuze : Constance Mayer, Philiberte Ledoux...) exposaient encore durant la période révolutionnaire. Le pathos est certes à la mode dans l'art et la littérature de cette époque, mais les femmes peintres s'en sont emparé avec un zèle indéniable. Et ce sans doute parce que le genre historique, ainsi que nous l'avons vu, correspondait tout particulièrement aux compétences techniques supposées et aux schèmes mentaux alors attendues des femmes » ³³⁰.

³²⁸ Comme le précise Séverine Sofio, la tendance, semble-t-il, s'inverse au cours des années 1840. Le critique fouriériste Laverdant constate au Salon de 1845 que " 540 tableaux peuvent être qualifié d' "heureux" et 288 de "malheureux". Pour les années antérieures, c'est le "mal" qui domine. "

³²⁹ S.Sofio, *op. cit.*, 102.

³³⁰ *Ibid.*, 108.

Ces quelques données ne nous semblent pas vraiment prouver des progrès significatifs de la condition féminine dans le domaine des arts, mise à part la participation accrue des femmes au Salons, d'ailleurs sans doute dûe davantage à la mode des genres « féminins » qu'au souci de la promotion des femmes. Cependant, la percée de certaines femmes dans les genres historiques représentait un changement notable, en dépit de leur féminisation. D'autre part, comme le signale G. Greer ³³¹, les premières années du XIXe voient apparaître un nouveau type de femmes artistes, beaucoup plus indépendantes que dans le passé. Auparavant, il était extrêmement difficile pour une femme de réussir si elle ne bénéficiait pas d'appuis au sein de milieux aristocratiques, voire à la Cour. Maintenant, certaines jeunes femmes commencent à voyager en Europe, souvent seules et loin de leur famille, à la recherche de la meilleure forme d'éducation artistique possible. Ainsi se comportèrent des femmes comme Anna Rajecka (1760-1832), [214] Marianna Walpurgis Krauss (1765-1838), et surtout Caroline Louise Seidler. Son père n'ayant pas assez de fortune pour assurer son éducation artistique, elle se mit à travailler afin de gagner de l'argent. Plus tard, elle devint à Dresde l'amie intime de Goethe, qui l'aida dans des temps devenus très difficiles pour elle : vers 1814, elle était isolée et sans argent. Très peu de ses oeuvres sont parvenues jusqu'à nous.

Mais les révolutionnaires allaient exclure les femmes des nouvelles institutions organisant les activités artistiques.

Parmi les artistes qui soutinrent le nouveau régime se détache très nettement Jacques Louis David ³³². Dans un mémoire de juillet 1790 adressé à l'Assemblée Nationale, où il s'intitule sans vergogne Président de l'Académie, il propose des réformes profondes de l'institution, de manière à la mettre en accord avec les nouveaux principes de la liberté. Quelques semaines plus tard, il constitue un club d'artistes révolutionnaires, la *Commune des arts*, qui réclame au cours de sa première réunion (29 septembre 1790) la dissolution de l'Académie. L'Assemblée Nationale ne s'y résout pas, mais pour la première fois le Salon de 1791 est ouvert

³³¹ Cf. G.Greer, *op.cit.*, 304.

³³² Cf. N. Pevsner, *op. cit.*, 165-166.

à tous les artistes, y compris ceux extérieurs à l'Académie. Le 7 juillet 1792, David est élu *Adjoint-Professeur* à l'Académie. Mais les événements politiques vont se précipiter, et David, devenu député à la Convention le 17 octobre (il votera en 1793 la mort du roi), réclame de nouveau la fermeture de l'Académie, qu'il qualifie de *tribunal autocratique*, les académiciens n'étant que des animaux. Chose faite au mois d'août 1793 : la Commune des arts devenait la seule association officielle d'artistes. Les femmes y furent admises... durant quelques mois. Car les révolutionnaires étaient très conservateurs en ce qui concernait le rôle de la femme : celui-ci devait continuer à s'inscrire dans le cadre domestique, et l'on sait que les efforts d'Olympe de Gouges pour faire adopter une déclaration des droits des femmes furent vains. Son opposition à Robespierre lui valut l'échafaud. Le 30 octobre 1793, un décret supprimait tous les clubs politiques de femmes et leur interdisait de prendre part à des débats publics. La Commune des arts n'était pas exceptée de ces mesures. De toute façon, assimilée à une académie reconstituée, elle fut supprimée la même année, renaissant sous le nom de Société populaire des arts. L'exclusion des femmes de son sein fit partie de ses premières mesures. Elle était justifiée par le fait que les femmes étaient « *en tout point différentes des hommes* ». D'autre part, puisque la loi interdisait désormais aux femmes de s'assembler pour délibérer sur quelque sujet que ce soit, elles n'avaient plus de place dans la *Société*. Au cours des débats sur l'adoption de cette mesure, [215] un des membres précisa même que chez les Républicains, les femmes devaient maintenant renoncer à toutes les tâches traditionnellement masculines. Il mit à contribution la grande idée de nature, très sollicitée, assurant que pour sa part il serait heureux de vivre avec une épouse artiste, mais que les lois de la nature y étaient contraires. Et aussi les données anthropologiques, puisque « *Parmi les peuples sauvages, qui sont par conséquent les plus proches de l'état de nature, a-t-on déjà vu les femmes faire le travail des hommes ?* »³³³. Au cours de la séance, l'exemple d'Élisabeth Vigée-Lebrun (rappelons qu'elle avait fui le nouveau régime dès octobre 1789) fut dénoncé comme particulièrement funeste. Ses qualités d'artiste n'étaient pas contestées, mais elle avait servi de modèle à des femmes qui « *voulaient s'occuper de peinture, alors qu'elle n'aurait dû s'occuper qu'à broder les ceinturons et les capes des officiers de police* ». D'autres participants, plus modérés, proposaient que ne soient admises que les femmes dont le talent ainsi que les

³³³ Cité par A.Sutherland-Harris-L.Noehlin, *op. cit.*, 46.

vertus exemplaires seraient reconnus, mais on leur opposa que d'autres sociétés populaires pourraient s'irriter de voir des femmes admises dans la Société. Finalement, l'exclusion totale fut adoptée. Il semble cependant que la période la plus tourmentée de la Révolution passée, la prohibition fut levée dès 1794.

Comme le fait remarquer Séverine Sofio³³⁴, la production d'autoportraits par les femmes artistes sert ici encore de révélateur. Elle connaît deux maxima, l'un entre 1793 et 1799, l'autre en 1806. Or c'est entre ces deux premières dates qu'elles sont exclues des institutions politiques et artistiques ; 1806 se situe seulement deux ans après la promulgation du *Code civil des Français*, qui minorise les femmes. Dans ces cas, la production abondante d'autoportraits apparaît donc comme une contestation du droit par les arts.

L'Institut de France est créé en 1795 et représente le prolongement des anciennes académies. Sa section des Beaux-Arts hérite de la mission sociale de l'Académie royale, l'enseignement académique étant assuré par une institution spécifique, l'École des Beaux-Arts, où les femmes ne furent admises qu'à l'extrême fin du XIX^e siècle. En 1885, Octave Fidière consacre un ouvrage à l'histoire des femmes académiciennes sous l'Ancien Régime. En liminaire, il s'étonne de ce que l'Institut n'a jusqu'à ce jour admis aucune femme dans ses cinq académies. Il le comprendrait à la rigueur pour l'Académie des sciences, celle des sciences morales et politiques, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, mais pas [216] pour l'Académie Française et l'Académie des Beaux-Arts³³⁵, puisque l'expérience enseigne que les femmes ont toujours montré des dispositions particulières pour les lettres et les arts³³⁶...

On a constaté le rôle de premier plan que tint David dans ces innovations institutionnelles (après Thermidor, il fut d'ailleurs brièvement incarcéré, puis se convertit à l'Empire, mais refusa toujours de participer à la Restauration), qui devaient aboutir à l'effacement des femmes. Pourtant, il faut lui rendre justice sur ce point : David s'efforça à plusieurs reprises de faciliter la carrière de ses élèves

³³⁴ Cf. Séverine Sofio, *op. cit.*, 96-97.

³³⁵ La seule femme admise dans cette Académie sera la comédienne Jeanne Moreau.... En l'an 2000.

³³⁶ Ne taxons pas trop vite de « sexistes » ces propos vieux de plus d'un siècle : à l'heure actuelle encore, les femmes sont peu nombreuses dans les filières scientifiques, et surreprésentées dans celles à caractère artistique ou culturel. Si préjugé il y a, convenons qu'il persiste...

femmes, qui furent nombreuses, comme nous l'avons vu ³³⁷. Il n'était certes pas le seul. Au cours du XVIIIe, plusieurs peintres reçurent des jeunes filles dans leurs ateliers, comme Drouais, Vernet, Vien, Greuze, Regnault et beaucoup d'autres. N'imaginons pas toutefois des cours mixtes : filles et garçons travaillaient dans des locaux distincts. Dans son atelier du Louvre, David prit plusieurs jeunes filles, dont Marie-Guilhelmine Leroux de la Ville et sa soeur cadette, Mlle Duchosel. De ce qui était contraire à un règlement de 1785 interdisant aux jeunes filles de participer aux ateliers du Louvre pour des raisons d'ordre moral. Quand le Comte d'Angivillier, Directeur général des Bâtiments l'apprit, il réprimanda sévèrement David (en 1786), qui se défendit avec vigueur, mais dut accepter de renvoyer ses « élèves du sexe » ³³⁸. Attardons nous quelques instants sur le cas de Mlle de la Ville.

Malgré des débuts prometteurs, sa vie ne fut pas heureuse. David la fit participer à l'Exposition de la Jeunesse, où elle se présenta avec une peinture historique, dans le genre de son maître. Après le Salon de 1791, elle continua à travailler dans ce style, avec des oeuvres parfois rhétoriques comme *L'innocence entre le vice et la vertu*. Mais la politique allait bientôt la mener dans une impasse. Elle épousa le Comte Benoist, un royaliste membre d'un complot visant à la restauration de l'Ancien Régime : il dut fuir en 1793. Elle eut cependant les faveurs de Napoléon, mais sous la Restauration, sa carrière s'arrêta, comme nous allons le voir.

1800. Devenu Premier Consul, Bonaparte conquiert l'Italie. Quatre ans auparavant, la Convention avait décrété la liberté des [217] nègres et proclamé l'abolition immédiate de l'esclavage dans les colonies françaises.

En cette année 1800, Marie-Wilhelmine devient célèbre à trente-trois ans en effectuant le *Portrait d'une Nègresse* ³³⁹.

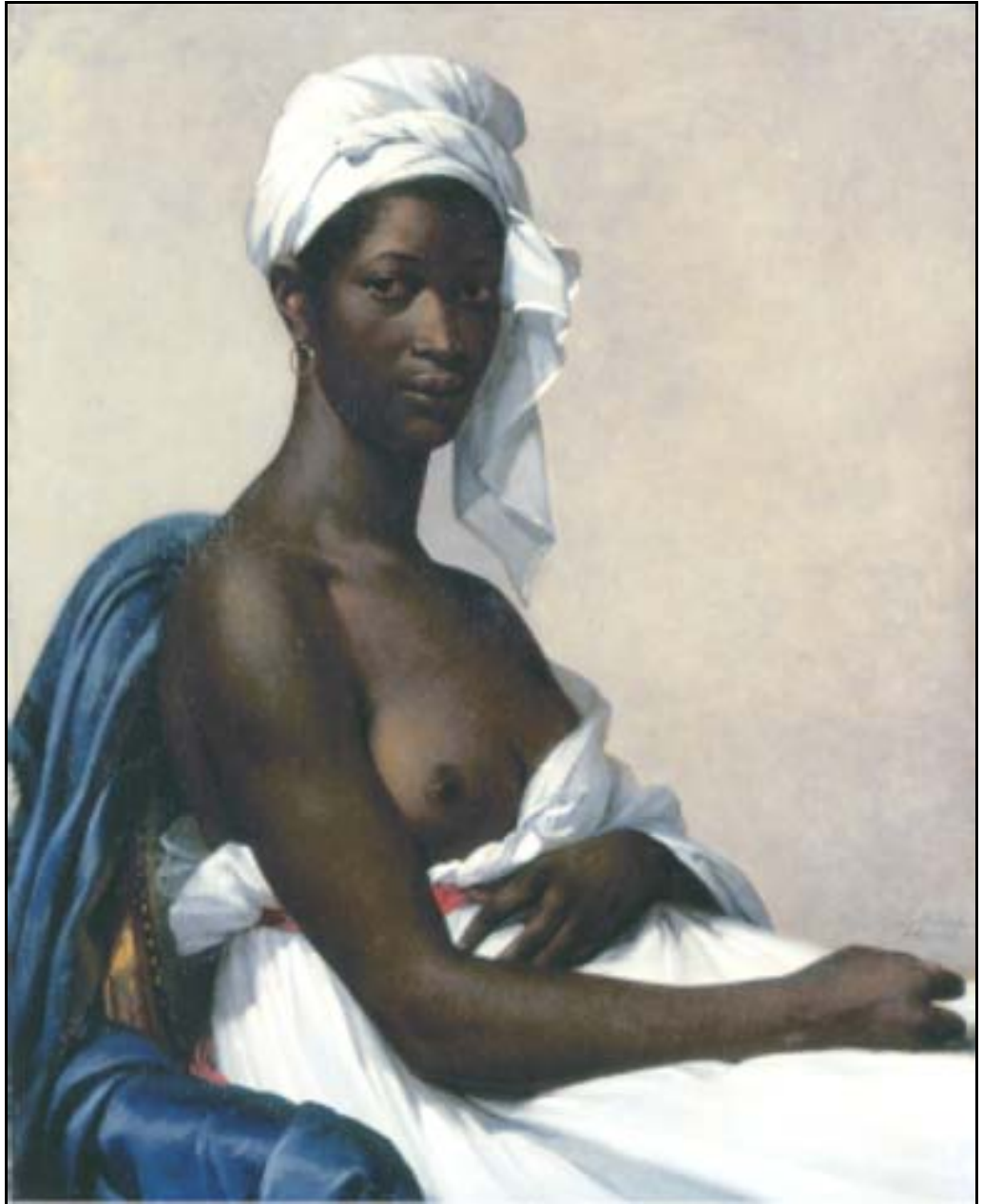
[218]

³³⁷ Aux noms déjà cités, il convient d'ajouter ceux de Constance Marie Blondelu, devenue madame Charpentier ; Césarine Mirvault, qui ouvrit une école de peinture pour les femmes.

³³⁸ Archives Nationales, O'1919, fol.162.

³³⁹ Paris, Musée du Louvre.

[219]



[Illustration 17 : M.-W.Benoist, *Portrait d'une négresse*, Paris, Musée du Louvre]

[220]

[221]

Ne prenons pas ce tableau pour un document ethnographique. Si la peau est d'un noir prononcé, le visage n'a rien de négroïde. Le vêtement est un drapé à l'antique, qui découvre le sein gauche de la jeune femme, dans une figure conventionnelle de la nudité. Mais non seulement il n'y a rien de servile dans cette négresse, mais en plus on comprend que l'artiste a voulu montrer qu'elle pouvait être aussi belle qu'une femme blanche ³⁴⁰.

Mme Benoist innove dans un autre genre : elle peint des scènes historiques, genre réputé masculin. Napoléon était très attaché aux divisions traditionnelles entre les sexes. Pourtant, devenu Empereur, il décernera en 1804 une Médaille d'Or à l'artiste, la fera bénéficier de nombreuses commandes et lui attribuera une pension annuelle, bien qu'elle n'ait jamais pu participer aux Salons, ce qui n'eût pas été jugé convenable.

Curieusement, ces deux destins continueront à être parallèles. En avril 1814, l'Empereur abdique. À la faveur de la Restauration, Pierre-Vincent Benoist devient conseiller d'Etat. L'activité artistique de sa femme, notamment dans sa dimension publique, devient alors gênante pour lui. Il lui demande donc rapidement d'y renoncer. Elle s'y résout, non sans mal. Le 1er octobre 1814, elle écrit une lettre poignante à son mari. Après un passage où elle lui demande d'excuser ses « *mines maussades et ses jérémiades* », elle poursuit :

« Ne m'en veuillez pas si mon coeur s'est ému tout d'abord du parti qu'il me fallait prendre en satisfaisant enfin à un préjugé de la société auquel il faut bien, après tout, se soumettre. Mais tant d'études, tant d'efforts, une vie de travail acharné, et après une longue période d'épreuves, enfin le succès ! Et puis, voir soudain tout cela comme un objet de honte ! Je ne pouvais m'y résoudre. Mais tout est bien ainsi, n'en parlons plus ; je suis devenue raisonnable... Mon amour-propre a reçu une blessure trop soudaine, aussi, n'en parlons plus ou la blessure s'ouvrira à nouveau » ³⁴¹.

³⁴⁰ Cf. C. Nicoïdski, *Une histoire des femmes peintres*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994, 207-208. Si ce portrait constitue bien un plaidoyer contre l'esclavage, il faut alors le rapprocher du portrait de Mme Trudaine par David (1791, Musée du Louvre) et du *Portrait du député Belley*, de Girodet (1797, château de Versailles), qui lui aussi valorise la distinction de son modèle noir.

³⁴¹ Lettre citée dans M.-J. Ballot, *La Comtesse Benoist*, « L'Emilie de Demoustier », 1766-1826, Paris, 1914, 212.

Le préjugé de la société ; je suis devenue raisonnable... Tout est dit en quelques mots amers. Marine Guilhelmine ouvre alors une école d'art pour jeunes filles, où elle enseigne jusqu'à sa mort, douze années plus tard, en 1826 ³⁴².

[222]

Autre exemple, postérieur de quelques décennies, concernant la carrière d'une musicienne. Il s'agit de Lucile Le Verrier, fille du célèbre astronome du Second Empire. Elle avait appris la composition dès l'âge de dix-sept ans et prenait des leçons de chant avec le célèbre ténor Gilbert Duprez. Trois ans plus tard, elle rencontre son futur époux, Lucien Magne. À partir de son mariage, la musique n'est plus que rarement mentionnée dans son journal intime, qui se termine sur cet aveu en partie désespéré :

« Je m'appelle Lucile Magne, j'ai un mari adoré et parfait, de beaux enfants, j'habite un appartement vaste et bien arrangé, je me trouve bien heureuse, je demande seulement à Dieu de me rendre la santé. Mais quand je pense à Lucile Le Verrier, qui ne quittait pas sa mère pour un jour sans chagrin, qui demeurait à l'Observatoire... Il me semble que je pense à une autre personne qui m'a intéressée et qui a disparu » ³⁴³.

Ces destins personnels revêtent un caractère de symbole : celui d'un siècle qui affirmait hautement le caractère inéluctable de la différence de la hiérarchie entre les sexes.

³⁴² Son déchirement fait penser à celui qu'éprouvera dans quelques décennies Alma Malher, la femme du compositeur, qui lui aussi lui demandera de sacrifier ses dons artistiques. Mais Alma se révoltera : au début du XXe siècle, beaucoup de choses ont changé.

³⁴³ Lucile Le Verrier, *Journal d'une jeune fille Second Empire (1866-1878)*, MIRISCH, Lionel, Paris, Zulma, 1994, 297.

2) *Le XIXe siècle : la hiérarchie entre les sexes, inéluctable et nécessaire*

[Retour à la table des matières](#)

Sur la question de la différence des sexes, plusieurs courants coexistent aujourd'hui, parfois de façon conflictuelle. En France, les universalistes sont majoritaires : l'égalité passe par l'absence de distinctions et a donc tendance à se confondre avec l'uniformité. En Amérique du Nord, terre d'élection des *gender's studies*, l'égalité peut coïncider avec l'affirmation des différences. Ces distinctions sont naturellement schématiques. En France, le droit positif s'enrichit depuis plusieurs années de distinctions positives, et l'idée de pluralisme juridique y fait son chemin ³⁴⁴. Aux États-Unis, [223] on commence à revenir sur la politique des quotas, notamment dans le domaine universitaire.

Au XIXe siècle, l'affirmation des différences entre les sexes passe très nettement par leurs inégalité. Cette position n'a rien d'original : elle est adoptée par la plupart des sociétés humaines, dont les nôtres au cours de leur histoire. Mais comme le fait observer à juste titre G. Pollock ³⁴⁵, le XIXe siècle se distingue par le caractère absolu qu'il attribue à cette différence. Elle pouvait rendre les femmes à proprement parler méconnaissables. Freud lui-même, qui sur ce point hérite du siècle de sa naissance, n'affirmait-il pas : « *Après trente ans passés à étudier la psychologie féminine, je n'ai toujours pas trouvé de réponse à la grande question : que veulent-elles au juste ?* ».

Le droit constitue un test de cette hiérarchie. Comme l'indique en 1848 un auteur féministe :

³⁴⁴ Cf. N. Rouland, À la recherche du pluralisme juridique : le cas français, Communication au Colloque :

« L'État français et le pluralisme », Association française d'anthropologie du droit, Bayonne, 13-14 décembre 1996, *Droit et Cultures*, 36, 1998/2, 217-262 ; Les statuts personnels et les droits coutumiers dans le droit constitutionnel français, dans : Anne-Marie Le Pourhiet (dir.), *Droit constitutionnel local*, Economica /Presses de l'université d'Aix-Marseille III, 1999, 145-226 ; Le droit français devient-il multiculturel ?, Communication au Colloque « La différence culturelle », Château de Cerisy, 21-27 juin 1999, *Droit et Société*, 46, 2000, 519-545.

³⁴⁵ Cf. G. Pollock, *op. cit.*, 122.

« La loi est oppressive pour les femmes. Filles, pas d'éducation publique pour elles, pas d'enseignement professionnel, pas de vie possible sans mariage, pas de mariage sans dot. Épouses, elles ne possèdent pas légalement leurs biens, elles ne possèdent pas leur personne, elles ne peuvent pas donner, elles ne peuvent pas recevoir, elles sont sous le coup d'un interdit éternel ; mères, elles n'ont pas le droit légal de diriger l'éducation de leurs enfants ; elles ne peuvent ni les marier, ni les empêcher de se marier, ni les éloigner de la maison paternelle, ni les y retenir » ³⁴⁶.

Il y a là quelques exagérations : la femme reste propriétaire de sa dot, même si c'est le mari qui la gère ; la femme mariée est certes une mineure, mais elle a quand même la personnalité juridique. Mais dans l'ensemble, le tableau reste fidèle. D'ailleurs, la critique d'art reflète cette tendance à la minoration de la femme. Alors que sous la Révolution, les femmes étaient traitées par la critique sur un pied d'égalité avec les hommes, ce qui pouvait passer par des appréciations sévères, sous l'Empire, c'est l'indulgence et le paternalisme qui dominent ³⁴⁷.

Depuis la fin du siècle précédent, cette inégalité trouve une nouvelle justification, qui approfondit les différences de nature, souvent invoquées : plus que jamais, la nature en question s'ancre dans le biologique. Car les progrès dans les connaissances médicales, ceux de l'anatomie, sont interprétés de cette façon. À la très ancienne idée suivant laquelle la distinction entre le masculin et le féminin s'articulait d'après une échelle de degrés (les femmes étaient des « hommes en moins ») s'en substitue une autre : la nature (ou le Créateur) a institué une différence radicale, une rupture entre les sexes.

[224]

Contre laquelle il arrive que les femmes protestent. Ainsi de Fanny Mendelssohn (la soeur du célèbre compositeur Félix Mendelssohn). Celle-ci était au moins aussi douée que son frère. Elle eut la chance de se marier (le 3 octobre 1829) à un artiste peintre, Wilhelm Hensel, qui encouragea son activité créatrice, à la différence de Félix et de leur père. Peu de temps avant son mariage, elle n'en écrivait pas moins : «... *entendre chaque jour, à chaque pas de votre vie, les seigneurs de la création vous jeter sans cesse à la face votre misérable nature féminine serait*

³⁴⁶ Ernest Legouvé, Cours d'histoire morale des femmes, 1848.

³⁴⁷ Cf. Séverine Sofio, *op. cit.*, 63.

propre à vous mettre en rage et à vous monter contre la féminité si le mal, par là, ne devenait pas pire » ³⁴⁸.

Si Fanny était née un demi-siècle plus tard, elle aurait évolué dans un contexte qui commençait à devenir plus favorable. Mais elle mourra jeune, âgée de quarante et un ans, suivie dans la mort seulement six mois après par Félix.

Quoi qu'il en soit, au début du siècle, hommes et femmes sont conçus comme radicalement différents, ce qu'atteste de façon de plus en plus visible la vie quotidienne. Notamment par les signifiants vestimentaires.

Jamais auparavant les vêtements masculins et féminins n'ont été aussi différents ³⁴⁹. En 1832, une gravure de Maleuvre caricature une jeune femme adepte des théories de Saint-Simon (favorables à l'égalité entre l'homme et la femme). Sa robe est assez courte pour qu'on voie nettement ses dessous : des culottes. Celles-ci étant un symbole de masculinité, leur port par une femme symbolise une revendication d'égalité (d'où l'expression, péjorative pour une femme : *porter la culotte*). Daumier lui-même (c'était pourtant un progressiste), dans sa série *Bas bleu*, représente en 1844 ³⁵⁰ une épouse refusant avec colère de recoudre un bouton au pantalon de son mari. Celui-ci, l'air honteux et stupide, cache son sexe... Le pantalon est d'ailleurs un vêtement hautement masculin, et les transgressions sont remarquées ³⁵¹. En 1840, Joseph Danhauser peint un tableau qui deviendra célèbre : *Franz Liszt au piano*. Il obéit à une règle de composition stricte. Marie d'Agoult, la maîtresse du virtuose, est à la droite du tableau, dont le pianiste occupe le centre. Revêtue d'habits très féminins (ample robe laissant les épaules dénudées, grand châle), elle est aux pieds de son amant, dans une posture montrant à la fois la soumission et l'attention à [225] l'interprétation en cours. Dans la partie gauche du tableau, un groupe d'hommes célèbres (Dumas, Berlioz, Paganini-

³⁴⁸ Lettre à Karl Klingemann du 22 mars 1829.

³⁴⁹ Cf. A. Higonnet, Femmes et images-Représentations, dans :G.Duby-M.Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, Tome IV, Paris, Perrin, 2002, 344.

³⁵⁰ Dans le *Charivari* du 23 mai 1844.

³⁵¹ Déjà au Moyen Age, on attachait une haute importance aux codes vestimentaires. À Jeanne d'Arc, lors de son procès, ses accusateurs demandent inlassablement pourquoi elle avait revêtu des habits d'homme...

ni, Rossini...). George Sand est assise sur un grand fauteuil ³⁵², au milieu d'eux. À juste titre : elle porte des vêtements d'homme (on sait qu'elle fumait aussi le cigare). Notons d'ailleurs que la posture de Marie d'Agoult donne d'elle une image de femme passive... qu'elle n'était pas : elle écrivait souvent des critiques d'art, qu'elle signait d'un pseudonyme masculin, Daniel Stern. Apparemment, le port d'un pantalon était plus répréhensible pour une femme que celui d'un nom d'homme, évidemment plus discret...

Au milieu du siècle, Rosalie Bonheur, une admiratrice de George Sand, se distingue encore dans le port du pantalon. Peintre à succès, qui partagea sa vie avec une autre femme artiste ³⁵³, elle s'illustra dans des genres a priori masculins : des peintures de grand format, représentant des animaux de stature importante (chevaux, bovidés), dans des paysages souvent grandioses. Afin de mieux pouvoir parcourir les foires à bestiaux pour y trouver son inspiration, elle doit demander en 1852 à la préfecture l'autorisation de porter des pantalons ³⁵⁴ dans des lieux publics, vêtements plus pratiques que des crinolines. Elle l'obtient, sous condition de renouveler son permis tous les six mois. En fait, elle portera ces fameux pantalons chez elle et à l'extérieur de façon permanente, sauf quand elle devait se rendre à Paris pour participer à des manifestations officielles ³⁵⁵.

Un tableau de Mme Achille Fould, Rosa Bonheur dans son studio (1893), la représente d'ailleurs face à son chevalet dans cette tenue.

Ne sourions pas trop vite de ces moeurs, qui ne sont pas dépassées depuis très longtemps : dans les années soixante (du XXe siècle) encore, beaucoup d'adultes se résignaient mal à voir les jeunes filles mettre des jeans et adopter des coiffures courtes...

³⁵² Faut-il déduire de cette posture intermédiaire (elle est assise sur un fauteuil alors que Marie d'Agoult est à demi étendue sur le sol et que les hommes sont debout, à l'exception d'Alexandre Dumas, également assis) que le peintre a entendu signifier un état sexuel lui aussi médian ?

³⁵³ Il s'agit de Nathalie Micas. Au sujet de sa relation avec elle, Rosalie déclarait : « Je suis un peintre, j'ai gagné ma vie honnêtement. Ma vie privée ne regarde personne. Je remercie seulement Dieu de la protection qu'il m'a assurée en me donnant comme ami un ange gardien », (cit. par G.Greer, *op. cit.*, 58).

³⁵⁴ Les juristes font souvent état d'une loi napoléonienne, semble-t-il jamais abrogée, interdisant aux femmes de porter des habits d'hommes...

³⁵⁵ Cf. G. Greer, *op.cit.*, 58.

Mais le XIXe siècle se signala aussi par des contraintes accrues imposées au corps des femmes au nom d'impératifs esthétiques. Nous n'en avons pas renié certains. Ainsi des pointes dans la danse classique, visant à créer l'illusion d'apesanteur. Une technique certes agréable à l'oeil, mais très éprouvante pour la [226] danseuse. Marie Taglioni fut la première ballerine à l'adopter (*La Sylphide*, 1832). Les corsets ont en revanche disparu au début du XXe siècle ³⁵⁶ (après une interruption sous la Révolution et l'Empire), sous l'influence du couturier Paul Poiret. Le XIXe siècle ne les a pas inventés (c'est au XVIe que le corsage se sépare de la jupe). Mais sous la Restauration, il domestique de plus en plus le corps de la femme. Il était alors fabriqué exclusivement par des femmes (pudeur oblige). Des baleines renforcent toutes ses coutures, d'autant plus qu'il doit être porté fortement serré ³⁵⁷ ; des goussets apparaissent pour soutenir la poitrine et arrondir les hanches ; l'armature, d'abord faite d'osier, puis de fanons de baleine, est constituée de lames d'acier : le corps de la femme se cuirasse. Un tel accessoire n'a évidemment rien de naturel. D'où les évanouissements fréquents, les lordoses, les déformations costales, etc. En outre, s'il dessine une silhouette fine et cambrée, le corset gêne la marche, surtout sur les sols irréguliers et dans les escaliers : si la femme est souvent représentée appuyée sur le bras de son mari, ce n'est pas uniquement par convention sociale... En revanche, les hygiénistes lui attribuent clairement une valeur symbolique : la femme est par nature une créature faible, qui a besoin d'un tuteur (comme il apparaît d'ailleurs dans le droit des gens mariés, qui en fait une mineure). Les premiers anthropologues sont plus perspicaces et comparent le corset aux diverses mutilations féminines (les pieds bandés des Chinoises) qu'on commence à découvrir chez les populations lointaines.

Même si on peut apprécier leurs effets sur le plan purement esthétique, ces innovations et accentuations s'inscrivaient souvent dans un contexte qu'il faut bien qualifier de névrotique.

³⁵⁶ Encore qu'on puisse lui trouver des échos dans la gaine et la guêpière du *new look*... Par ailleurs, l'obsession esthétique des kilos superflus constitue de nos jours un nouvel instrument de contrainte, même si elle est salutaire pour la santé, en dehors d'exagérations pouvant conduire à l'anorexie.

³⁵⁷ Plus tard, vers 1880, le corset se desserre, en même temps que d'autres contraintes... Il est permis de le lacer « à la paresseuse », c'est-à-dire sans l'aide d'une autre personne.

Car domestiqué, cuirassé, le corps féminin n'a jamais été aussi caché qu'entre 1830 et 1914 ³⁵⁸ ; le clitoris est nié, au point que certaines femmes, culpabilisées par leur désir dans la hantise ambiante de la masturbation, en demandent elles-mêmes l'ablation, préconisée par certains médecins. ³⁵⁹ Ce corps féminin doit être non seulement sculpté, mais protégé. Pas seulement en raison de sa faiblesse, mais de la convoitise supposée des hommes. La chemise de nuit n'est plus tolérée hors de la chambre, même si dans la bourgeoisie, on continue à faire chambre à part ; les sous-vêtements [227] multiplient les noeuds, agrafes et boutons (non sans connotations érotiques) ; dans l'Angleterre victorienne, il est indécent pour une femme de montrer ses chevilles. Les pieds des pianos eux-mêmes doivent être recouverts... On peut parler au sein de la bourgeoisie de « *la hantise du recouvrement, l'obsession de la housse, de l'étui et du capiton* » ³⁶⁰. À quoi il faut ajouter certaines formes de fétichisme : la fixation du regard masculin sur la poitrine des femmes, mise en valeur et même partiellement découverte par les décolletés, qu'on peut arborer dans certaines circonstances (les occasions mondaines, quand la séduction doit être maximale) ; le cuir des bottines ; les cheveux coupés que l'on respire...

Dans ce contexte, comment s'étonner de la réaffirmation d'un art proprement féminin ? À la fin du siècle encore, bien des critiques d'art louent les oeuvres des femmes en soulignant qu'elles doivent leur qualité à leurs spécificités féminines : la sensibilité, le sens inné de la beauté, la rapidité de l'intuition, etc. ³⁶¹ C'est ce type de compliments qu'au début du XXe siècle encore Darius Milhaud adresse à son amie, la compositrice Germaine Tailleferre, dont la musique respire pour lui la jeune fille... Dans ces conditions, la représentation du désir sexuel féminin demeurerait taboue. Il revient à Camille Claudel de s'y être risquée au tournant du siècle. Auguste Rodin, son amant, avait pu sans encombre sculpter en 1886 *Le Baiser*. Dans cet embrassement, la femme n'est pas neutre. On perçoit clairement son plaisir, mais l'attitude reste conventionnelle : l'homme la domine, elle se courbe dans ses bras. Au contraire, dans *L'abandon*, réalisé par Camille en 1905, l'homme est agenouillé devant la femme, qui se donne à lui.

³⁵⁸ Cf. A. Corbin, *Le secret de l'individu*, dans : P. Ariès-G. Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Tome IV, Paris, Le Seuil, 447.

³⁵⁹ Cf. Michel Erlich, *La femme blessée*, Paris, L'Harmattan, 1986, 64-70.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Cf. les textes cités par G. Greer, *op. cit.*, 314.

Mais le cas de Camille Claudel est exceptionnel et les femmes artistes réagissent en général tout autrement.

Certaines signent leurs oeuvres en masculinisant leurs prénoms, comme Rosarius (Rosa) Brett, Antonio (Antonia) Brandeis, ou jouent sur son caractère non défini : Claude Marlef. La plupart intériorisent leurs spécificités supposées en cantonnant les femmes dans des activités domestiques, sans réaliser que ce choix était contradictoire avec leur propre attitude. C'est évidemment ce type de contraintes, logées au coeur du sujet, qui étaient les plus efficaces. Comme l'écrivira beaucoup plus tard Benoîte Groult :

« Car ce qui opprime les femmes, ce n'est pas seulement le système masculin, c'est la réponse féminine, c'est ce qu'il a réussi à faire de nous. C'est ce sentiment d'incompétence et de faiblesse qu'il a réussi à nous donner, doublé de culpabilité si nous nous dérobons au rôle qu'il nous assigne... » ³⁶².

[228]

Autre durcissement du XIXe siècle, celui de la frontière entre le public, domaine masculin, et le privé, isolement des femmes. Les médecins nous parlent du mal blanc qui les touchait, soit le refus de sortir, de peur d'être épiées par des inconnus ³⁶³... Là aussi, il ne s'agit pas d'une innovation du XIXe : nous disposons de données historiques montrant que bien auparavant, même en Italie, les espaces urbains étaient territorialisés suivant le sexe ³⁶⁴. Et à l'heure actuelle, ces clivages n'ont pas tout à fait disparu : par prudence, une femme évitera de se rendre seule dans certains quartiers, ou limitera ses déplacements en fonction de l'heure. On sait aussi que dans les cités, les filles doivent éviter de porter des jupes afin de ne pas attirer les regards... Mais l'originalité du XIXe consiste dans la vigueur avec laquelle il affirme ces marquages, très perceptibles dans l'oeuvre des peintres et

³⁶² Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, (1975).

³⁶³ Cf. A. Corbin, *op. cit.*, 451.

³⁶⁴ Cf. Robert C. Davis, *The geography of Gender in the Renaissance*, dans : Judith C. Brown-Robert C. Davis, *Gender and Society in Renaissance Italy*, Longman, London/New-York, 1998, 19-38.

des écrivains, ainsi que l'a bien montré avec G. Pollock ³⁶⁵ le courant féministe en histoire de l'art.

Prenant pour exemple les oeuvres de Marie Cassatt et Berthe Morisot, cet auteur fait remarquer que les lieux représentés ont fréquemment un caractère domestique : salle à manger, chambres à coucher, balcons et véranda, jardins privés, etc. Et non pas les espaces si souvent peints par leurs camarades impressionnistes, tels que bars et cafés ³⁶⁶, les Folies Bergères ou le Moulin de la Galette. Cependant, il arrive à ces artistes de peindre aussi des femmes dans des espaces publics (à l'Opéra, par exemple). Mais elles le font d'une manière particulière : soit les femmes sont représentées de telle façon que le spectateur perçoit qu'elles sont mal à l'aise (Marie Cassatt, *La loge*, 1882 : très différente -beaucoup plus décontractée et désirable- apparaît la femme représentée par Renoir dans le tableau du même nom, en 1874), soit l'artiste suggère que la femme qui regarde peut être aussi regardée à son insu (Marie Cassatt, *À l'opéra*, 1879), ce qui laisse planer le fantasme du viol.

De façon plus subtile, les artistes citées ont tendance à représenter les scènes d'une manière qui obéit aux conventions régissant les activités féminines et aboutit soit à minorer la place des femmes dans la représentation d'un paysage, soit à marquer par leur disposition la séparation entre les espaces publics et privés, ou encore à accentuer par une certaine disposition du personnage principal l'aspect privé de certains lieux qui pourraient passer pour ambigus (les jardins). L'espace public, celui du travail productif, des décisions politiques, du processus législatif est de plus en plus [229] réservé aux hommes. De plus, celui-ci peut aussi être pour les hommes un espace de liberté (les restaurants, les bars, les spectacles), alors que pour les femmes de la bourgeoisie, il symbolise de façon latente la menace : l'essence de la féminité est la clôture, une femme honnête ne doit pas s'exposer en public, du moins dans des lieux où la foule est socialement composite. Le peintre Auguste Renoir dit bien son dégoût pour les femmes qui iraient au-delà d'une simple fonction d'ornementation :

³⁶⁵ Cf. G. Pollock, *op. cit.*, 50-90.

³⁶⁶ N'oublions pas qu'il n'y a pas si longtemps encore, il était inconvenant pour une femme d'aller au cinéma...

« Je considère les femmes écrivains, juristes et politiciennes (...) comme des monstres, rien d'autre que des veaux à cinq pattes (...) La femme artiste est tout simplement ridicule, mais je suis en faveur de la femme chanteuse et de la danseuse ». Et sans nul doute aussi de la pianiste, dont il fait un tableau... charmant(les frères Goncourt qualifiaient le piano de : « haschich des jeunes filles »...) :

[230]

[231]



[Illustration 18 : Renoir, *Jeunes filles au piano*, Paris, Musée d'Orsay].

[232]

[233]

Et pourtant, c'est à la fin de ce XIXe siècle, si oppressif pour les femmes, qu'apparaîtront les premiers signes de leur libération future : associations de femmes artistes, priorité donnée à l'éducation des femmes et à leur entrée dans les institutions artistiques, etc. Le paradoxe n'est qu'apparent. On peut penser que c'est justement en raison de ce durcissement des contraintes séculaires que le XIXe siècle a provoqué la prise en charge par les femmes de leur propre destin et qu'ainsi, il a bien malgré lui préparé les changements radicaux du XXe.

Changements radicaux ? Il faudrait y regarder de plus près.

Évidemment, bien des barrières sont tombées, tant dans les moeurs que le droit. Mais les disparités entre les hommes et les femmes demeurent en ce début du XXIe siècle... Notamment dans le domaine des pratiques culturelles et artistiques ³⁶⁷.

Au premier abord, on a au contraire l'impression d'une percée spectaculaire. Les femmes, les étudiantes en particulier, sont très présentes dans les activités et filières artistiques. Elles sont aussi majoritaires dans le public des spectacles culturels (concerts, danse, opéra, théâtre, expositions, musées, etc.). Elles lisent davantage que les hommes. Elles sont plus nombreuses que les hommes dans les pratiques amateurs (les administrateurs d'ensemble vocaux le savent bien, qui éprouvent toujours des difficultés à remplir les pupitres masculins...). Mais dès qu'on monte dans la hiérarchie, l'avantage masculin réapparaît avec force : les hommes sont majoritaires parmi les personnalités de renom ou dans les institutions professionnelles les plus prestigieuses, aux postes de direction. Les femmes sont particulièrement sous-représentées dans certaines activités musicales : très peu de compositrices, mêmes à l'heure actuelle. Constat identique pour les chefs d'orchestre (on trouve davantage de femmes chefs de chœur, mais les choristes ont toujours été sous-évalués par rapport aux instrumentistes) ; or un grand nombre de compositeurs ont été où sont encore chefs d'orchestre... Enfin, le choix des instruments reste fortement sexué, au moins pour certains d'entre eux : les harpis-

³⁶⁷ Cf. A.Bihr-R.Pfefferkorn, op.cit. (Homme- femmes, quelle égalité ?), 211-215.

tes sont presque toujours des femmes ; les hommes sont majoritaires dans les cuivres et les vents.

En littérature, les femmes semblent mieux placées : il y a beaucoup plus d'auteurs femmes que de compositrices. Probablement parce que les conditions de visibilité diffèrent : il est plus facile de lire ou d'écrire seule (d'autant plus sous le masque d'un pseudonyme) que de faire de la musique ou d'exposer. De toute façon, ici aussi, le cantonnement par genre n'est pas obsolète : les [234] femmes occupent plus souvent que les hommes des positions marginales ; certains sujets sont toujours considérés comme spécifiquement féminins. De plus, la critique littéraire rend compte en grande majorité d'oeuvres masculines.

Enfin, on peut se demander si la sur-représentation féminine dans les secteurs et formations culturelles et artistiques traduit une percée, ou au contraire la permanence des stéréotypes séculaires. Si les filles sont si nombreuses dans les filières universitaires de ce type, elles le doivent certainement à leur travail : l'avancée des filles est un phénomène majeur de la dernière décennie, souligné par la sociologie de l'éducation. Mais le délaissement de ces filières par les garçons peut témoigner d'autres mécanismes, ceux qui depuis toujours associent la féminité à l'art et ont historiquement servi à la minoration de la femme.

Refluant du droit, moins apparentes dans les moeurs, se perpétuant à l'abri des voiles de l'uniformité, les inégalités entre les hommes et les femmes sont toujours là et témoignent de notre difficulté à nous définir dans et au-delà de notre sexe.

[235]

DU DROIT AUX PASSIONS

Conclusion générale

[Retour à la table des matières](#)

En cette difficulté à nous situer par rapport à la différenciation sexuelle, nous sommes sans doute baroques, c'est-à-dire incertains, au point de vaciller parfois.

Même si depuis un siècle nous avons accumulé des progrès techniques incommensurables avec ceux du passé, qui nous en séparent d'autant plus, l'inquiétude souvent, l'angoisse parfois sont encore notre lot. Elle nous apparentent à l'époque baroque.

En témoignent les résultats d'une enquête menée en 2002 sur ce que représente pour les Français « une vie réussie » ³⁶⁸. A priori pourtant, rien que de très rassurant dans les chiffres cités : 54% des sondés estiment que réussir sa vie, c'est avant tout être comblé par sa vie de famille. Pour 44%, pour vivre pleinement, il faut « donner du bonheur à d'autres » ; pour 38%, « *se satisfaire de ce que la vie vous offre* » ; pour 7% (c'est fort peu), « *avoir surmonté la peur de mourir* ». 17% seulement assimilent une vie réussie au fait « d'avoir trouvé l'amour de sa vie » ; 7% à « *faire une brillante carrière* ». En bref, la passion n'a pas la cote et pour vivre heureux, rien de mieux que la sphère privée, sans trop penser à notre inéluctable finitude.

Des attitudes somme toute très frileuses : la stabilité l'emporte sur la valorisation de l'amour ; l'accomplissement social semble assimilé à la superficialité, alors

³⁶⁸ *Psychologies*, novembre 2002, 98-102.

qu'il peut aussi consister dans l'ouverture aux autres et la recherche du bien commun. Qui plus est, pour s'en tenir à la famille, une telle image est en décalage marqué avec la réalité. 40% des couples divorcent (ceux qui le font par consentement mutuel ne constituent qu'une faible majorité, les autres, plus combatifs, préférant chercher à prouver la faute du conjoint). Et sur les 60% restants ³⁶⁹, est-on assuré que cette stabilité est toujours due à la bonne entente, et non pas, aussi, à des facteurs moins valorisants (l'habitude, la peur du lendemain, les intérêts financiers, etc.) ? C'est donc davantage l'inquiétude que la confiance qui sont ici manifestées.

On objectera que nous avons quand même des certitudes, que nous avons fait des progrès aisément constatables à la seule lecture de toutes les pages qui précèdent. Par exemple, nous croyons en les droits de l'homme, même s'ils ne sont pas partout uniformément appliqués et s'ils servent de plus en plus de prétextes à des équipées [236] militaires dans l'arène internationale. Pourtant, l'incertitude là aussi n'est pas loin : sur quoi se fonde cette universalité de droits ? L'acte initial d'un Créateur, la nature humaine (mais Freud et d'autres nous ont montré qu'elle n'est pas toujours bonne), notre seule volonté qu'il en soit ainsi ?

Thème connexe, celui des droits de la femme, dont il a été souvent question ici. Sur ce point au moins, nous avons beaucoup progressé : bien des passages ci-dessus sont devenus pour nous d'un profond exotisme. C'est certain sur le plan juridique -et ce n'est pas rien, car cette inscription entraîne la justiciabilité- en droit international, comme sur le terrain ³⁷⁰, plus ferme, de notre droit interne. Les réformes opérées en droit de la famille depuis une trentaine d'années en témoignent. Mais nous savons bien que le droit décrit une société non pas nécessairement telle qu'elle est, mais telle qu'elle *devrait* être. Le constat des sociologues est beaucoup moins rassurant, même en s'en tenant aux pays développés : les inégalités entre les sexes se sont déplacées, mais existent toujours ³⁷¹. Ainsi les

³⁶⁹ Dans le même sondage, 62% des personnes interrogées répondent qu'elles sont satisfaites de leur vie de couple.

³⁷⁰ Pour un bilan récent de l'inégalité hommes/femmes dans le monde, cf. Joni Seager, *Atlas des femmes dans le monde*, Paris, Éditions Autrement, 2003.

³⁷¹ Cf. par exemple : Alain Bihr-Roland Pfefferkorn, *Hommes-femmes-Quelle égalité ?*, Paris, Les éditions de l'atelier/Éditions ouvrières, Paris, 2002 ; Patrick Lehingue, Les différenciations sexuelles dans les pratiques culturelles-Évolutions 1973-1997, dans : Olivier Donnat, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, 2003, 107-128.

femmes pratiquent-elles davantage que les hommes les activités culturelles, mais elles participent bien moins qu'eux à leurs structures dirigeantes.

Quant aux passions, elles sont certainement moins obsolètes que nous le disent les sondés : de leurs formes les plus rudimentaires (la chanson populaire de variétés) jusqu'aux plus élaborées (littérature, films, etc.) elles font bien partie de nos préoccupations et, parfois, par bonheur, de notre réalité. Certains débats d'ailleurs sont récurrents quant au degré de liberté qu'il convient d'accorder à leur expression. Quand nous nous interrogeons sur la violence de certaines scènes à la télévision ou au cinéma, sur le rôle joué par la pornographie dans la possible incitation au viol, nous renouons avec le débat du XVIIe siècle sur la peinture des passions au théâtre. Enfin, dans la tolérance -tout à fait récente- que nous montrons envers l'homosexualité (davantage masculine que féminine), ne sommes-nous pas plus proches de l'âge baroque que du XIXe siècle ? Ce dernier avait établi une frontière inaltérable entre les sexes. À l'époque baroque, l'homosexualité n'était certes pas admise et constituait même un délit pénal. Mais la conception d'alors de la différence sexuelle comme une gradation progressive entre l'homme et la femme correspondait davantage à nos idées, qui soulignent la part féminine de l'homme et la part masculine de la [237] femme, inégalement réparties entre les êtres humains, au-delà souvent du sexe biologique.

Les passions, les hommes et les femmes, des questions toujours actuelles ?
Bien sûr...

DU DROIT AUX PASSIONS

FLORILÈGE

[Retour à la table des matières](#)

En guise de postface, on a rassemblé ici un certain nombre de citations touchant les sujets que nous avons abordés. On y trouvera des fleurs de toutes sortes, des plus épineuses aux plus délicates...

a) Citations sur les passions

L'amour est une espèce de folie...

Tiraqueau, *De poenis temperandis* (1559), Cause 4, paragraphe 1.

Les habits gênent un peu les mouvements du corps, mais ils les protègent contre les accidents du dehors : les lois gênent les passions, mais elles défendent l'honneur, la vie et les fortunes.

A. de Rivarol (1753-1801).

L'amour du droit, comme l'autre, peut mettre la raison en déroute.

J. Carbonnier, *Droit et passion du droit sous la Vème République*, Paris, Flammarion, 1996, 11.

Toutes les passions ont l'amour pour cause.

Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, XIV, 7.

Ôtez l'amour, il n'y a plus de passions ; posez l'amour, vous les faites naître toutes.

Bossuet (1627-1704).

L'amour prête son nom à un nombre indéfini de commerces qu'on lui attribue et où il n'a non plus de part que le Doge à ce qui se fait à Venise.

La Rochefoucauld (1613-1680), *Maxime* 77.

Il Moderato :

*Tout comme le jour naît discrètement de la nuit
En effaçant les ombres,
De même la vérité dissout les charmes de l'imagination,
Et la raison grandissante chasse
Les vapeurs qui encombraient l'esprit,
En révélant la lumière de l'intelligence.
Donne-nous, Modération, tes plaisirs
En eux seulement pouvons-nous vivre.*

Haendel, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, (1740), Partie III.

Heureux celui qui voit chaque chose du bon côté et qui se laisse guider par la raison dans les vicissitudes de la vie. Ce qui fait normalement pleurer les autres est pour lui une raison de rire, et il trouve la sérénité au milieu des tempêtes de la vie.

Mozart-Da Ponte, *Così fan tutte*, Acte II, no. 31.

...il est certain que l'amour est de toutes les passions la plus fatale au bonheur de l'homme (...) On abandonne son âme à des sentiments qui décolorent le reste de l'existence ; on éprouve, pendant quelques instants, un bonheur sans rapport avec l'état habituel de la vie, et l'on veut survivre à sa perte : l'instinct de la conservation l'emporte sur le mouvement du désespoir...

Germaine de Staël (1766-1817), *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796), Paris, Payot, 2000, p. 117.

De la source même du plaisir on ne sait quelle amertume jaillit qui verse l'angoisse à l'amant jusque dans les fleurs.

Lucrèce (99-55 av. J.-C.), *De la Nature*, Livre IV.

Je n'ai voulu traiter dans cet ouvrage que des passions ; les affections communes dont il ne peut naître aucun malheur profond n'entraient point dans mon sujet, et l'amour, quand il est une passion, porte toujours à la mélancolie (...) il y a une conviction intime au dedans de soi, que tout ce qui succède à l'amour est du néant, que rien ne peut remplacer ce qu'on éprouve ; et cette conviction fait penser à la mort dans les plus heureux moments de l'amour. Je n'ai considéré que le sentiment dans l'amour, parce que lui seul fait de ce penchant une passion.

Germaine de Staël (1766-1817), *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796), Paris, Payot, 2000, p. 110.

Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide.

Pascal, *Pensées* (1623-1662).

Voici donc la définition de Zénon : le trouble, qu'il appelle pathos, est un « mouvement de l'âme qui s'écarte de la droite raison et qui est contraire à la nature ».

Cicéron (106-43 av. J.-C.), *Tusculanes*, IV, 6.

Un sentiment qui est une passion cesse d'être une passion, sitôt que nous en formons une idée claire et distincte.

Spinoza (1632-1677), *L'Éthique* (1677).

Les âmes se mêlent et confondent l'une dans l'autre d'un mélange si universel qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes.

Montaigne (1553-1592), *Essais*, I, 28.

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler ;
 Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
 D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables (...)
 J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :
 Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
 Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
 C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.
 J'ai conçu pour mon crime une juste terreur :
 J'ai pris la vie en haine et ma flamme en horreur.*

Racine, *Phèdre* (1677), Acte I, Scène 3, v. 273-278 ; 303-308.

Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours.

La Rochefoucauld.

Le sujet pose, avec obstination, le voeu et la possibilité d'une satisfaction pleine du désir impliqué dans la relation amoureuse et d'une réussite sans faille et comme éternelle de cette relation : image paradisiaque du Souverain Bien, à donner et à recevoir.

R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, 65.

Je me suis toujours défié en amour des passions qui commencent par être extrêmes ; c'est mauvais signe pour leur durée. Les gens faits pour être constants, destinés à cela par leur caractère, sont difficiles à émouvoir.

Marivaux, *Le cabinet du philosophe*, (1734).

Les recherches menées avec mon équipe ont montré que la passion est plus forte, tant chez les hommes que chez les femmes, durant les trois premières années du mariage. Puis elle s'estompe. Dix ans plus tard, elle a diminué plus fortement chez les femmes qui, cependant, en souffrent davantage que leur partenaire.

F. Alberoni, *Je t'aime - La passion amoureuse*, Paris, Plon, 1997, p. 305.

Lorsqu'on aime, c'est toujours la seule fois qu'on a jamais aimé. Le changement d'objet n'altère pas la sincérité de la passion. Cela ne fait que la rendre plus intense.

Oscar Wilde, *Aphorismes*.

On peut, certes, préférer aux précaires et accaparantes joies amoureuses l'engagement plus stable et socialement plus prisé dans le sérieux d'entreprises efficaces et rentables. Mais sait-on jamais à quelle source d'insatisfaction, de compensation obligée, de telles orientations, du moins quand elles portent la marque d'une telle prédominance, doivent leur existence ?

Christian David, *L'état amoureux*, Paris, Payot, 2002, 167.

La sagesse ne consiste pas à déclarer que la folie est condamnable, mais à reconnaître que, chez le plus sage, il y a encore beaucoup de folie, et que c'est peut-être une folie de vouloir être sage à tout prix.

A. Green, *La folie privée*, Paris, Gallimard, 1998, 61.

Il faut renoncer à cette idée que le pathétique forme un royaume inférieur (...) Il faut renoncer à cette idée que la passion soit trouble (ou obscure) et que la raison soit claire, que la passion soit confuse et que la raison soit distincte. Nous connaissons tous des passions qui sont claires comme des fontaines et des raisons, au contraire, qui courent toujours après les encombrements de leurs trains de bagages.

Charles Péguy, Notes sur M. Bergson, dans : *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 1261.

Les passions, cette force impulsive qui entraîne l'homme indépendamment de sa volonté, voilà le véritable obstacle au bonheur individuel et politique.

Germaine de Staël (1766-1817), *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796), Paris, Payot, 2000, p. 28.

L'exploit psychique le plus formidable dont un homme soit capable : vaincre sa propre passion au nom d'une mission à laquelle il s'est voué.

S. Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*.

... Ceux qui veulent lui [à l'homme] ôter ses passions, parce qu'elles sont dangereuses, ressemblent à celui qui voudrait ôter à un homme tout son sang parce qu'il peut tomber en apoplexie.

Voltaire (1694-1778), *Traité de métaphysique*.

...la passion n'est ni bonne, ni mauvaise ; cette forme exprime seulement ceci qu'un sujet a placé tout l'intérêt vivant de son esprit, de son talent, de son caractère, de sa jouissance dans un seul contenu. Rien de grand ne s'est fait sans passion, ni ne peut s'accomplir sans elle. Ce n'est qu'une moralité morte, trop souvent hypocrite, qui se déchaîne contre la passion comme telle.

Hegel (1770-1831), *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques* (1817).

Je rêve d'un amour qui commencerait par de la passion et finirait par de la tendresse.

Fanny Ardant.

... comme l'amour, il [l'art] est passion, non plaisir ; il implique une rupture des valeurs du monde au bénéfice d'une seule, obsédante et invulnérable.

Malraux (1901-1976), *Les voix du silence*.

*Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le coeur, l'échauffe et le remue.*

Boileau, *Art poétique* (1674).

Si je n'avais pas cédé à mes passions, peut-être aurais-je eu de quoi intervenir dans le monde, y changer quelque chose. Mais j'y ai cédé et c'est pourquoi je suis un artiste, et cela seulement.

Albert Camus, *Carnets*, cahier no 7, tome III, p.117.

Celui qui se perd dans sa passion perd moins que celui qui perd sa passion.

Saint Augustin.

Une vie de bonheur, n'est-ce pas la chose que tout le monde veut et que personne au monde ne refuse ? Mais où l'a t'on connue pour la vouloir tant ? Où l'a-t-on vue pour en être si épris ?

Saint Augustin.

Seuls l'amour et l'art rendent l'existence tolérable.

W.S. Maugham (1874-1965).

L'art, c'est l'apothéose de la solitude.

Proust (1871-1922).

La prédication de l'artiste tire sa force de ce qu'elle naît du plus profond silence, d'une solitude mortelle qui appelle l'univers pour lui imposer l'accent humain ; et ce qui survit pour nous dans les grands arts du passé, c'est l'invincible voix intérieure des civilisations disparues. Mais cette voix survivante, et non plus immortelle, n'élève son chant sacré que sur l'interminable orchestre de la mort.

André Malraux.

L'amour et la beauté sont les deux noms humains de Dieu.

Gabriel Matzneff (2002).

Étant l'impression passionnée de la vie, les arts ont pour fonction de nous mettre devant la vie dans un état passionné.

C.F. Ramuz (1878-1947).

Ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par la raison.

Descartes, *Passions de l'âme* (1649).

... la passion est un mouvement de l'âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle croit lui être mauvais ; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion fait faire au corps quelque action.

Charles Le Brun, *L'expression des passions*, Conférence prononcée en 1668 à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

L'analyse ne peut en effet rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont se sert l'artiste pour travailler, le dévoilement de la technique artistique, n'est pas non plus de son ressort.

S. Freud.

Il existe deux manières de ne pas aimer l'art. La première est de ne pas l'aimer, la seconde est de l'aimer rationnellement.

Oscar Wilde, *Aphorismes*.

L'art construit un empire intermédiaire entre la réalité qui frustre les désirs et le monde de l'imagination qui remplit les désirs, une région dans laquelle les tendances à la toute-puissance de l'humanité primitive sont restés en pleine force.

S. Freud, *L'intérêt de la psychanalyse*, Standard édition, vol. 13, p. 188.

b) Citations sur la musique

[Je veux] montrer au monde dans la mesure où cela m'est possible en ma qualité de musicienne, les erreurs que commettent les hommes dans leur vanité. Ils croient tellement être doués de raison qu'il leur semble que les femmes n'en sont pas pourvues de la même manière.

Maddalena Casulana de Mezzari, *Préface au Recueil de madrigaux de 1568.*

Pourtant il faut se remettre constamment en mémoire qu'il n'y a pas eu de grandes compositrices par le passé, et l'on a toujours à lutter contre la froideur que cette pensée répand inconsciemment.

Ethel Smith (1858-1944), *Final burning of boats*, London, 1928.

Il n'existera de compositrice qu'avec le premier homme qui aura mis au monde un enfant.

J. Brahms

Il n'est pas étonnant qu'en tous pays l'homme se soit rendu maître de la femme (...) Il a d'ordinaire beaucoup de supériorité par celle du corps et même celle de l'esprit. On a vu des femmes très savantes comme il en fut des guerrières, mais il n'y en eut jamais d'inventrices.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article : Femme, (1764).

Je ne comprends pas que l'on veuille interdire à ce beau sexe de paraître en public et de louer le Seigneur de sa propre voix dans le lieu consacré à cet usage [...] En somme, je m'en tiens, comme il y a douze ans, à ces paroles : nous piétons le don de Dieu lorsque, pour des prétexte futiles et hypocrites, nous excluons les femmes de la musique religieuse, privant ainsi le service divin de son plus beau joyau.

Johann Mattheson (1681-1764), *Critica Musica*, Hambourg, 1722-1725

Une femme qui compose, c'est un peu comme un chien qui marche sur ses pattes arrières. Ce qu'il fait n'est pas bien fait, mais on est surpris de le voir faire.

Samuel Johnson (1709-1784).

Il est incroyable qu'il n'y ait pas de femmes compositeurs. Les femmes sont peut-être la part immergée de la musique.

Robert Schumann (1810-1856), Journal.

Je considère les femmes écrivains, juristes et politiciennes (...) comme des monstres, rien d'autre que des veaux à cinq pattes (...) La femme artiste est tout simplement ridicule, mais je suis en faveur de la femme chanteuse et de la danseuse.

Auguste Renoir

*La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je me mets à la voile ;*

*La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;*

*Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions*

*Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir !*

Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal.

- Réflexion du jeune Ravel (en 1901) sur les compositrices, qui considère
«... *une femme faisant de la fugue comme quelque peu hermaphrodite* ».

- *La musique, c'est le langage moins le sens.*

Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1978, 579.

- *La musique est l'art qui nous parle le plus d'amour (...) S'abandonner à la musique, la ressentir, en jouir, c'est s'abandonner à des sentiments puissants qui existent dans chacun de nous et qui nous ramènent dans un monde psychique d'avant le langage où seules les émotions comptent.*

Marie-France Castarède, *Les vocalises de la passion - Psychanalyse de l'opéra*, Paris, Armand Colin, 2002, pp. 10,13.

- *C'est celui qui aime Dieu, qui a une passion pour lui et qui aspire à le rencontrer, celui pour qui tout son qui frappe l'oreille est entendu comme venant de lui et en lui, c'est celui-là en qui la musique fait naître la transe.*

Ghazzali, auteur soufi du XII^{ème} siècle, *Livre des bons usages de l'audition (sama) et de la transe (wajd)*.

- *Satan fut le premier qui se lamenta et chanta.*

Hadith du Prophète Mahomet.

c) Peinture

Dans les arts d'agrément, je nous vois constamment obligées de renoncer à la sculpture et même à la peinture (...) La « pudeur » nous interdit d'étudier la forme humaine, tout dans notre ethos s'oppose à notre progrès (...) Ainsi nous sommes limitées à la musique, la danse et la poésie banale. Maigres ressources, qui ne mènent nulle part.

Louise d'Épinay (1771)

Ils n'avaient point honte d'être nus l'un devant l'autre.

Genèse, II, 25

Avec des jupes, où voulez-vous qu'on aille ?

Marie Bashkirtseff (1859-1884)

- Toute construction idéologique est vulnérable à ses marges. On peut présumer que les orifices du corps symbolisent particulièrement ses points vulnérables. De la manière la plus évidente, ce qui en sort est marginal. La salive, le sang, le lait, l'urine, les excréments ou les larmes, par leur simple passage, ont traversé la frontière du corps (...) L'erreur consiste à envisager les marges du corps séparément des autres marges. Il n'y a pas de raison de mettre en avant une quelconque prééminence de l'attitude de l'individu au sujet de sa propre expérience de son corps et de ses émotions par rapport à son expérience culturelle et sociale.

Mary Douglas, Purity and danger : an analysis of concepts of pollution and taboo, London, Routledge and Keagan Paul, 1966, 121.

d) Citations sur les femmes en général

On s'arrête seulement de classer quand vient le moment où il n'est plus possible d'opposer.

Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, Paris, Plon, 1990 (1er éd. : 1962), 260.

L'assignation définitive des rôles tenant au sexe dans l'histoire a créé des différences fondamentales entre les sexes dans leur perception, leur expérience et leurs attentes vis-à-vis du monde, des différences qui ne peuvent avoir été évacuées du processus créatif où elles ont plusieurs fois laissé des traces. Il ne nous appartient pas de décider si cette différenciation entre les rôles attribués aux sexes a été une bonne chose ou si cela a enrichi ou appauvri l'expérience artistique, mais d'observer que le mode de perception trivial du sexisme nous a au moins laissé un instrument précieux : un outil permettant de distinguer entre les artistes hommes et les artistes femmes dans l'histoire de l'art.

Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi - The image of the female hero in the Italian baroque art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989,202.

Vos femmes sont pour vous un champ de labour : allez à votre champ, comme vous le voudrez, mais faites auparavant une bonne action.

Coran [traduction de Denise Masson], *Sourate 2 (La vache)*, 223

La femme est comme le champ et l'homme comme la semence.

Lois de Manou (Inde).

L'anatomie, c'est le destin.

S. Freud [Citation par ailleurs souvent attribuée à Napoléon... Et Marilyn Monroe]

Il n'est pas étonnant qu'en tous pays l'homme se soit rendu maître de la femme (...) Il a d'ordinaire beaucoup de supériorité par celle du corps et même celle de l'esprit. On a vu des femmes très savantes comme il en fut des guerrières, mais il n'y en eut jamais d'inventrices.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article : Femme,(1764).

Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme masculin ou homme féminin.

V. Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1992,156.

L'esprit n'a pas de sexe.

Poullain de la Barre, (XVIIe siècle)

*L'Un est l'Autre à condition que persistent l'Un et l'Autre (...)
L'indifférenciation des rôles n'est pas celle des identités. C'est au contraire la condition de leur multiplicité et de notre liberté.*

Élisabeth Badinter, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003, 175, 218

À vrai dire, on ne naît pas génie : on le devient ; et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible.

Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Tome I, Paris, Gallimard, 1976, 228.

La femme est champ et pâturage, mais elle est aussi Babylone.

Simone de Beauvoir, *ibid.*, 268.

Tous les génies qui naissent femmes sont perdus pour le bonheur du public.

Stendhal

Une étude entièrement consacrée à la femme est encore une forme d'exil.

Léonor Fini, *Lettre de Léonor Fini à Whitney Chadwick*

Hélas ! Que sert à une femme d'avoir de la tête et du cœur, si le reste est sans agrément ?

Mlle de Scudery, (1607-1701).

La beauté physique pour un homme ? Cela fait gagner quinze jours...

Talleyrand

Rien de si aimable qu'un homme séduisant, mais rien de plus odieux qu'un séducteur.

Ninon de Lenclos, (1620-1705)

Ah ! Citoyens, oseriez-vous prétendre au nom de républicains, si vous pensiez encore que la beauté est la première qualité d'une femme, qu'elle est parfaite si elle joint à cet avantage celui de charmer vos oreilles par la mélodie de sa voix, ou de vous ravir d'admiration, lorsqu'elle exécute avec grâce, au son d'une musique efféminée, quelques pas élégants qu'elle a étudiés (...) Plus d'idées frivoles pour nous, indifférentes désormais sur la couleur d'un ruban, sur la finesse d'une gaze, sur la forme ou le prix de nos boucles d'oreilles, nos vertus seront toute notre parure et nos enfants nos bijoux.

Joséphine Fontanier (décembre 1793)

*Et bien souvent, de liberté esmue
Mort son mary, femme le cul remue*

La Louënge des femmes, Invention extraite du Commentaire de Pantagruel sur L'Androgyne de Platon (1551)

*L'implacable pudeur règne sur mes désirs,
Intimide ma voix, mes yeux et mes soupirs.*

Comtesse de Suze (XVIIe siècle)

Aimer les femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste.

Charles Baudelaire, (1821-1867).

La femme, enfant malade et douze fois impur.

Alfred de Vigny, *Les Destinées*, (1864).

Tout ce qui est habituel paraît naturel. L'assujettissement des femmes aux hommes étant une pratique universelle, les entorses à cette règle paraissent tout naturellement non naturelles.

John Stuart Mill, *The subjection of women*, (1869).

Car ce qui opprime les femmes, ce n'est pas seulement le système masculin, c'est la réponse féminine, c'est ce qu'il a réussi à faire de nous. C'est ce sentiment d'incompétence et de faiblesse qu'il a réussi à nous donner, doublé de culpabilité si nous nous dérobons au rôle qu'il nous assigne...

Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, (1975).

Les hommes sont reconnus égaux, et, pourtant, combien cette égalité de droits serait peu sentie, serait peu réelle, au milieu de tant d'inégalités de fait, si l'instruction ne faisait sans cesse un effort pour rétablir le niveau et pour affaiblir du moins les funestes disparités qu'elle ne peut détruire.

Talleyrand, (1754-1838)

Combien de fois, sacredieu, n'ai-je pas désiré qu'on pût attaquer le soleil, en priver l'univers, où s'en servir pour embraser le monde ? Ce serait des crimes, cela, et non pas les petits écarts où nous nous livrons, qui se bornent à métamorphoser au bout de l'an une douzaine de créatures en motte de terre.

Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, UGE, 1975, pp. 241-242

Proverbes populaires (Cf. Catherine Fouquet, *La beauté, pourquoi faire ? - Essai sur l'histoire de la beauté féminine*, Messidor/Temps actuels, 1982, 125-126)

À quinze ans, le diable était beau.

À quoi bon 1000 écus avec une femme laide : l'argent s'en va, la femme reste

Ce qu'on aime est toujours beau.

Main fine, petit travail.

*La chair va bien aux os.
Toute rose devient gratte-cul.
Femme fort belle, rude et rebelle.
Si ta femme est belle, fais la sentinelle.
La beauté ne sale pas la marmite.
La chasteté fait la beauté.
À la chandelle, ne choisis ni femme, ni toile.
Fille qui se pare au bout de l'an mange sa dot.
Femme sans bijou est comme un moulin sans meule.*

*Femme grosse a un pied dans la fosse.
Cit. par Dominique Godineau, Les femmes dans la société française
(XVIe-XVIIIe siècle), Paris, Armand Colin, 2003, 44.*

*Se garde de femme épouser qui veut en paix se reposer.
Femme sont anges à l'église, diables à la maison et singes au lit.
À qui Dieu veut aider, sa femme meurt.
Ibid., 40.*

Fin du texte