



## LES RITUELS FESTIFS DES ÉTUDIANTS EN AVIGNON AU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

Marie-Joëlle LOUISON-LASSABLIÈRE (UMR CNRS 5037)

Antonius Arena, de son nom français Antoine Arène, issu d'une famille provençale, est né à Solliès, probablement en l'an 1500. Si on ne sait rien de son enfance, on le voit s'inscrire en 1519 à l'Université de droit d'Avignon. Ses études sont perturbées d'abord par une épidémie de peste, en 1521, puis par la guerre en 1527. Son engagement dans l'armée du marquis de Saluces l'amène à guerroyer en Italie où il participe à la défense de Rome, avant d'être fait prisonnier au château Saint-Ange. Libéré après la capitulation, il retourne en France sans solde ni ressources : c'est alors qu'il décide de donner des cours de danse qui lui assurent un maigre revenu. À nouveau enrôlé dans la cavalerie du capitaine Lautrec, en 1528, il revient à Solliès écrire *Ad suos Compagnones*<sup>1</sup>, puis s'installe à partir de 1536 à Aix-en-Provence. Quand le 24 juillet, Charles Quint attaque la ville, il prend les armes pour la défendre, puis fuit avec tous les habitants. Apprenant que sa maison natale a été pillée par l'ennemi et qu'il se trouve dépourvu du patrimoine sur lequel il comptait vivre, il sollicite une charge juridique : en 1537, il est nommé juge ordinaire de Saint-Rémy et meurt en 1544 dans l'exercice de ses fonctions. Un acte judiciaire, daté du 20 septembre 1550, atteste qu'il n'a pas eu de descendance et que ses trois frères furent ses seuls héritiers.

On a coutume de désigner son ouvrage par la dédicace : *Ad suos Compagnones*. L'œuvre comporte en premier lieu une double introduction en prose dans laquelle l'auteur définit son sujet. Chaque volet de l'introduction est suivi de deux épigrammes dédiées à des docteurs en droit ou en médecine. Le texte latin proprement dit, de 1886 vers en distiques élégiaques, contient deux parties d'inégale longueur. La première (du vers 1 au v. 708) est une courte autobiographie. La seconde (du v. 709 au v. 1668) développe d'abord des considérations générales sur l'art de danser et s'apparente aux manuels de convenance. Suit un texte très technique sur la chorégraphie de la danse commune (du v. 1669 au v. 1738) qui se termine par une épître à Jeanne Rose, sa bien-aimée. Le tout est clos par la liste des basses danses à la mode dans les années 1520-1530.

Soldat épuisé, étudiant malchanceux, héritier spolié, Arena aurait eu toutes les raisons d'être morose. Et pourtant, comme pour conjurer le sort ou en compenser les avatars, il revendique un goût prononcé pour la fête. Convoquant ses souvenirs de jeunesse, c'est sur le

---

<sup>1</sup> Titre complet de la version définitive (1531) : *Provincialis de bragardissima villa de Soleriis, ad suos Compagnones studentes, qui sunt de persona friantes bassas dansas in gallandi stilo bisognotas et de novo per ipsum correctas et joliter augmentatas, cum guerra Romanum totum ad longum sine require, et cum guerra Neapolitana, et cum revolta Guennuensi et guerra Avaniionensi, et epistula ad folatissimam garsam, pro passando lo tempus alegrementum mandat*, Lyon, C. Nourry, 1531, in-8°, car. goth. Dans le présent article, les références renvoient au texte que nous avons établi et traduit, *Ad Suos Compagnones...* 1531, édition bilingue. Texte établi, traduit, annoté et commenté par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris, Honoré Champion, 2012



mode autobiographique qu'il témoigne des rituels festifs auxquels s'adonnaient les étudiants en droit de l'Université d'Avignon.

## LA SAINT-BASTIEN

Dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, 800 étudiants fréquentent l'université d'Avignon pour y apprendre les arts libéraux, le droit, la médecine ou la théologie. Ils y étaient organisés en confréries. La plus importante était celle de Saint-Bastien dont la fête se célébrait le 2 février, se confondant parfois avec le carnaval. Fondée en 1444, elle avait un double objectif : ramener les étudiants aux pratiques religieuses dont ils se dispensaient souvent, avec le souci d'assurer à ceux qui viendraient à mourir pendant le temps de leur scolarité des funérailles solennelles ou le bénéfice de messes annuelles. En second lieu, elle veillait à l'intégration et au respect des nouveaux étudiants et tentait de réguler le bizutage auquel ils étaient soumis. Elle fonctionnait grâce aux cotisations de ses adhérents ; ses membres les plus éminents pouvaient être exemptés de certains droits universitaires en recevant gratis les plus hauts grades. Pour lutter contre le monopole qu'elle n'a pas manqué d'exercer, se constitua au XVI<sup>e</sup> siècle, une autre confrérie rivale, exclusivement réservée aux étudiants en droit, la Basoche (à laquelle semble avoir appartenu Arena). Chaque année, elle élisait une sorte de chef de la jeunesse et ordonnateur des plaisirs, appelé par dérision : l'abbé. Il se devait d'organiser des fêtes, des mascarades, des bals. Pour les financer, il percevait une imposition annuelle auprès des communautés juives du Comtat Venaissin, chez lesquelles les étudiants pauvres avaient coutume de mettre en gage les quelques objets qui leur appartenaient. Il levait également sur les filles publiques un droit dit de « batacule ». En dépit de ces ressources, l'abbé de la Basoche devait combler le déficit des fêtes de ses propres deniers. Aussi cette charge était-elle peu enviée, même si la campagne qui précédait l'élection donnait lieu à d'âpres tractations et à de violentes rixes entre nations. L'une de ses attributions les plus typiques consistait à organiser le bizutage. Le jeune « béjaune » était a priori considéré comme indigne du nom « d'escolier ». Pour être accepté, il lui fallait d'abord payer une taxe (faute de quoi, l'abbé lui confisquait ses livres), se soumettre à toutes sortes d'épreuves vexatoires et servir ses aînés comme domestique au point d'appeler chacun *dominus*. Après ce rite de passage, il était inscrit sur le registre du collège de sa nation. Alors il pouvait commencer son cursus universitaire, non sans avoir pris la précaution de choisir parmi les professeurs un maître qui serait son tuteur et dont il convenait d'acheter les faveurs. Sinon, il allait rejoindre les *vagantes* ou goliards, étudiants vagabonds vivant d'expédients, allant de faculté en faculté sans jamais s'y inscrire et considérés comme des marginaux auxquels était refusé le statut de *clericus*<sup>2</sup>.

Le rituel de la Saint-Bastien<sup>3</sup> semble faire partie des meilleurs souvenirs de l'auteur qui lui consacre cent soixante-dix vers<sup>4</sup>. Il nous en présente tous les protagonistes. D'abord les « béjaunes » (v. 451) : ce terme emprunté à l'ornithologie désigne les becs-jaunes, petits oiseaux à bec clair et encore niais, c'est-à-dire à peine sortis du nid. Avec une connotation péjorative, il est synonyme de « bizuts ». En Avignon, pour intégrer l'Université en droit, ils doivent être battus. On leur cogne la tête contre une pierre :

<sup>2</sup> Cette étude s'appuie sur les ouvrages de Ferdinand Belin, *Histoire de l'ancienne université de Provence*, Aix-en-Provence, 1892, de M. Fournier, *Les statuts et privilèges des universités françaises depuis leur fondation jusqu'en 1789*, Paris, 1891, t. II, de V. Laval, *Cartulaire de l'Université d'Avignon*, 1884, de Léo Moulin, *La vie des étudiants au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1991, et de Jacques Verger, *Les universités françaises au Moyen Âge*, Leiden, E. J. Brill, 1995.

<sup>3</sup> Bastien ou Sébastien, patron des archers et plus généralement des hommes d'armes, était invoqué également pour lutter contre les épidémies de peste.

<sup>4</sup> Précisément du vers 410 au vers 580.



Qui contra petram forte baculat eos (v. 452)<sup>5</sup>

Cette pierre de marbre se trouvait au pied de certains palais de Justice : devant elle, les inculpés pouvaient faire amende honorable avant d'entrer dans le prétoire. La parodie estudiantine de cette disposition judiciaire qui tend à humilier le bizut, repose sur une forme de complaisance masochiste puisqu'il paye l'abbé pour subir ce rite. C'est ce qui a inspiré à Rabelais le célèbre épisode des Chicanous qui payent pour être battus<sup>6</sup>. Le grotesque l'emporte sans doute sur la volonté d'infliger des sévices aux impétrants, mais il n'empêche que dans le vers précité, l'adverbe *forte* ne laisse pas d'interroger. A-t-il son sens classique de « au hasard », auquel cas la gravité du coup étant aléatoire, elle peut être traumatique, ou bien l'auteur l'utilise-t-il en l'assimilant à *fortiter* (ce qu'il fait assez souvent) avec le sens de « fortement » ? Quoi qu'il en soit, la fête vaut plus pour les spectateurs que pour les béjaunes.

Si la Justice est moquée dans cette pratique, l'élection de l'abbé parodie les traditions monacales puisqu'elle s'effectue dans un rapport de force :

Inter nationes est tunc la maxima guerra,  
abbatem semper natio quaeque petit.  
Quando creant illum, tunc est totum jus in armis :  
qui melius frepat ille reportat eum.(v. 453-456)<sup>7</sup>

qui tourne presque toujours à l'avantage de la Provence :

Provensalus adest abbatu hic quasi semper. (v. 459)<sup>8</sup>

Le rôle d'abbé est désacralisé : il devient carnavalesque et contrefait le comportement d'un supérieur d'abbaye par l'outrance et la violence, selon le principe du rite inversé.

L'une des composantes de cette fête est la multiplicité des *nationes*. En Avignon, convergeaient des étudiants de provenances très diverses, arrivant des plus lointaines provinces ou de pays étrangers. Chaque nation qui envoyait ses étudiants dans une université française y fondait un collège pour loger ses ressortissants. Il s'y développait rapidement une solidarité nourrie de chauvinisme qui pouvait dégénérer en rivalité avec les pensionnaires des autres collèges. L'auteur lui-même n'échappe pas à ce « nationalisme » quand il évoque sa Provence natale dont il fait toujours précéder le nom de l'adjectif possessif à la première personne *nostra Provincia* (v. 457), dont il emploie le vocabulaire occitan latinisé<sup>9</sup>, et qu'il décrit comme une terre d'exception, surtout Avignon par opposition à la « docte Toulouse » (v. 563) où il est allé poursuivre ses études pendant l'épidémie de peste :

Avinione vides dum bragant instudiantes  
grandes mervelhas tunc agitare solent. (v. 445-446)<sup>10</sup>

C'est à partir de ce concept de « grandes merveilles » que l'on entre peu à peu dans le registre épique. Le récit des chahuts sur la voie publique va être aussi l'occasion d'une fête du langage qui passe par le pastiche de l'*Énéide*.

<sup>5</sup> « qui les tape avec violence contre une pierre. »

<sup>6</sup> François Rabelais, *Quart Livre*, chap. XIV.

<sup>7</sup> « Actuellement entre les nations sévit la guerre la plus terrible, chaque nation revendique en permanence une charge d'abbé. Quand elles l'élisent, alors toute la faculté de droit prend les armes : celui qui cogne le plus fort obtient la nomination. » L'expression est *totum jus in armis* peut également se comprendre comme suit : le droit tout entier est dans les armes, autrement dit : le droit s'impose par la force.

<sup>8</sup> « Ici l'abbé est presque toujours un provençal. »

<sup>9</sup> Cf. notre édition de *Ad suos Compagnones...*, *op.cit.* p. 34-35.

<sup>10</sup> « Vois-tu, quand les étudiants font la fête en Avignon, ils inventent de grandes merveilles. » Pour le sens de bragant, cf. infra.



Le ton est donné au vers 439 :

« Arma virumque » tirant « Troiam qui primus ab oris »<sup>11</sup>

À la Saint-Bastien, les échauffourées qui opposent les « nations » entre elles et aux autorités locales dans les rues d'Avignon adoptent le schéma d'une épopée antique. Les étudiants ne se contentent pas de chanter les armes comme Virgile (« *Arma virumque cano* »), ils les sortent et s'en servent (« *tirant* »). La narration du combat est enchâssée dans une double hyperbole :

Fecimus hoc anno totam tramblere la villam (v. 447)<sup>12</sup>.

et

tramblabat mundus, luna rotunda quoque.(v. 538)<sup>13</sup>

Par le fait de l'écriture, les débordements urbains prennent une ampleur cosmique tant Arena éprouve un plaisir jubilatoire à les vivre et à s'en faire le chantre. Suivant le modèle virgilien, il relate les différentes phases de ces batailles de rue en commençant par un rite sacrificiel :

Cum male res vadunt, sibi tunc altaria fumant. (V. 467)<sup>14</sup>

*Sibi* renvoie au *legatus dominus* chargé de faire régner l'ordre dans la cité qui se prépare à mater l'émeute : la fumée de autels est le signe avant-coureur de cette répression. Compte tenu de la truculence verbale qui émaille l'œuvre d'Arena, il n'est pas exclu de voir dans cette expression épique l'équivalent populaire « ça sent le roussi » ou « ça chauffe ». Ensuite la trompette retentit comme un avertissement :

Et cito mandavit totam trompare la villam. (v. 473)<sup>15</sup>

suivi d'un ultimatum en forme de défi : les étudiants qui s'obstineraient à semer le désordre seraient passibles de l'estrapade :

de cordia centum strepatas omnis haberet. (v. 475)<sup>16</sup>

Le supplice de l'estrapade consiste à hisser le condamné à une certaine hauteur puis à le laisser tomber au bout d'un câble en le retenant à quelque distance du sol. Cette mention hyperréaliste d'une pratique en vigueur depuis le Moyen Âge est assortie d'un *centum* loufoque, car il n'est pas nécessaire de répéter cent fois ce supplice pour tuer un homme. L'épopée se lit dans cette surenchère qui fait de tout étudiant un héros en puissance. Après ces prémices, c'est la mobilisation générale des habitants d'Avignon pour repousser la gent estudiantine qui déferle dans la ville. L'auteur utilise alors tout le champ lexical de la guerre : *se ponere in armis* (v. 489), *in campis* (v. 490), *marchare in batalha* (v. 491), etc. À l'en croire, chacun prend les armes... mais quelles armes ! À la façon de Rabelais, Arena se lance dans l'énumération de tout le matériel militaire connu à son époque (v. 495-535) : épées, vouges, piques, hallebardes, javelots, arbalètes, flèches, estocs, dagues, poignards, lances, haches, braquemarts, rapières, pertuisanes, brigandines, cimenterres et même bombardes et

<sup>11</sup> Virgile, *Énéide*, Chant I, v. 1. Arena a remplacé cano par tirant, et Troiae par Troiam.

<sup>12</sup> « Cette année nous avons fait trembler la ville toute entière. »

<sup>13</sup> « Le monde tremblait, la lune ronde aussi. »

<sup>14</sup> « Quand les choses tournent mal, alors pour lui les autels fument. »

<sup>15</sup> « Il a aussitôt ordonné de sonner trompettes dans toute la ville. »

<sup>16</sup> « Tout [étudiant] aurait cent coups d'estrapade du haut d'une corde. »



couleuvrines. Cette liste offre un intérêt documentaire certain pour qui se souvient que l'auteur a longuement participé aux guerres d'Italie. Mais l'ensemble est comme invalidé par des qualificatifs burlesques : les flèches sont mal empennées, les lames sont émoussées, les canons sont rouillés. Bref, tout cela n'est qu'une *grossa rialha* (v. 544), une grosse rigolade. Comme disent les enfants, ce n'est pas pour de vrai, et d'ailleurs, il n'y a aucun blessé, *blessatus non fuit ullus* (v. 543). L'épopée sombre dans la dérision et la seule arme employée est le rire.

Si tous ces hauts faits n'adoubent guère de héros, c'est dans la transgression sexuelle que se comptent les exploits. Arena dépeint Avignon comme un endroit idéal pour les conquêtes amoureuses, un véritable terrain de chasse :

Si quaeras bellas mulieres sive puellas  
de bellis garsis una garena manet :  
sive petis juvenem, juvenes tibi mille placebunt  
dicere nescires quam taconare velis. (v. 547-550)<sup>17</sup>

La garenne est un lieu boisé où les lapins vivent et se reproduisent à l'état sauvage. Cette métaphore à connotation érotique ainsi que le glissement sémantique de *mulieres et puellas* en *bellis garsis* confèrent à l'étudiant avignonnais un profil de prédateur que soulignent les verbes *quaeras*, *petis* et *velis*. Quant au terme *juvenem*, de genre masculin, il laisse entrevoir d'autres plaisirs encore plus transgressifs, aux sensations infinies (*juvenes... mille*). De quoi conclure qu'Avignon est la ville la plus festive du monde :

Avinion felix est bragardissima villa. (v. 545)<sup>18</sup>

L'occitan *bragard* signifie pimpant, élégant au sens propre, et gai, de bonne humeur au figuré. Il est issu du celtique *braca* (braies, pantalon) et s'apparente à l'italien *braga* (pantalon) dont le français *braguette* est un diminutif. Cette polysémie rend équivoques la demi-douzaine de mots qu'arena a forgés sur cette racine. Tous conservent l'idée d'élégance et de gaieté dont n'est pas absente une connotation scatologique. On recense les termes : *bragare* (faire la fête), l'adjectif *bragardus* (celui qui s'amuse, le fêtard) et son superlatif *bragardissimus* employé au féminin pour qualifier Avignon, l'adverbe *bragarditer*, le substantif *bragardisa* (plaisanterie), le verbe *bragardisare* (s'amuser, plaisanter, faire la fête) et l'onomatopée *braguim bragayno* que l'on peut traduire approximativement par : vive la fête ou, si l'on reste au niveau trivial, vive la bringue !

## LE BAL

Pour qu'un bal soit une vraie fête, il ne suffit pas au danseur d'être *bragardus*, il doit se montrer *fringandus*<sup>19</sup>, fringant, c'est-à-dire vif et pétulant, mais aussi élégant et de belle humeur. Autant de dispositions physiques et morales qui sont requises pour perpétuer une tradition dont l'auteur se fait l'écho. Sa didactique de la fête prend sa source dans son expérience personnelle dont il ponctue le témoignage par le syntagme récurrent *crede mihi* (crois-moi). Il espère ainsi persuader son lecteur du bien-fondé de ces lois non écrites qu'imposent les convenances et d'après lesquelles on distingue ce qui convient (*quod decet*) de ce qui ne convient pas (*quod non decet*), introduisant par là-même les notions de faute et de mauvais goût. Toute fête a ses règles que les participants doivent observer pour ne pas la

<sup>17</sup> « Si tu désires de jolies femmes ou de jeunes filles, c'est une réserve du beau sexe (litt. : de belles garces) ; ou bien si tu cherches un petit ami, mille beaux gars te plairont ; tu ne saurais dire combien tu voudrais t'en envoyer. »

<sup>18</sup> « L'heureuse Avignon est une cité très festive. »

<sup>19</sup> Comme *bragardus* vient du verbe *bragare*, *fringandus* est l'adjectif verbal de *fringere*. L'auteur a aussi créé son itératif : *fringotilhare* (v. 1012).



gâcher. Cette conviction amène l'auteur à user d'un ton injonctif et d'un présent de vérité générale pour prodiguer ses conseils dont l'ensemble constitue un code de savoir-vivre. *Ad suos Compagnones...* est publié peu après *Le Courtisan* (1528) dans lequel Castiglione démontre que la façon de se mouvoir trahit l'homme : « À danser mesmement, un pas seul, une seule desmarche de la personne faite de grace et non de force, declare le sçavoir de celuy qui danse.<sup>20</sup> » Le *sçavoir*, dans cette citation, renvoie aux qualités courtoises, aux comportements liés à la vie morale et sociale. Parce qu'elle est comprise comme le reflet de l'âme, l'apparence doit être soignée. En effet, pour bien danser, il faut se présenter correctement au bal, être bien vêtu (v. 1275-1276), ne pas porter de bottes mais des chaussures plus adéquates (v. 1280), se faire friser les cheveux (v. 1621). Quand commencent les danses, le jeune homme doit quitter ses gants (v. 865-866) puis ôter son chapeau en faisant la révérence (v. 759 et 867). Il convient également de ne pas se gratter la tête (v. 1431), de ne pas rester les bras ballants (v. 1433) ni la bouche ouverte (v. 1449), de ne pas cracher (v. 1455) ni se moucher avec les doigts ; et l'auteur de préconiser l'usage du mouchoir blanc, ce qui est à l'époque un objet de luxe (v. 1460). Et surtout, que le danseur inexpérimenté se garde d'entraver la danse d'autrui : Arena conseille à ceux qui savent danser de se mettre devant pour que les autres essaient de les suivre, au lieu d'aller s'asseoir. Le danseur doit se souvenir qu'il a une cavalière. Elle mérite quelques égards. Plutôt que d'avoir les yeux rivés au sol, il convient de la regarder (v. 875-880) et de lui montrer un visage avenant. La danse est un art de séduction : le danseur se doit d'être le courtisan-type, celui qui possède les usages raffinés de l'homme de cour et qui sait faire la cour à une femme. Il est le gentilhomme au sens étymologique du terme :

Qui gente dansat, gentilus extat homo (v. 770)<sup>21</sup>.

Le bal est une activité typiquement française et l'auteur s'enorgueillit d'appartenir à un pays où il est à l'honneur :

Reges, reginae, comites dominique barones  
utuntur dansis et choreare sinunt :  
vos etiam scitis quod Francia negligit omnes  
qui non muguetant nec choreare sciunt. (v. 781-784)<sup>22</sup>

Le verbe *choreare*, qui a donné chorégraphie, a dans ce contexte le sens de « danser en chœur » car les basses danses sous François I<sup>er</sup> s'effectuent en chaîne ouverte ou fermée, hommes et femmes exécutant les mêmes pas<sup>23</sup>. Il s'agit d'un élément culturel (*scitis... sciunt*) qu'arena considère avec d'autant plus d'intérêt que le bal fait partie de son quotidien (il est maître à danser) et de son environnement. Aussi vante-t-il le savoir-faire de sa chère Provence :

De dansando tamen Provincia nostra triumphat  
palmam dansandi semper habere vogam.(v. 1573-1574)<sup>24</sup>

*Palmam* fait référence aux palmarès des concours qui étaient organisés lors de certaines fêtes où l'on primait les meilleures prestations chorégraphiques :

Ad bene dansandum ioyhas seu praemia

<sup>20</sup> Balthazar Castiglione, *El Cortegiano*, Paris, Nicolas Bonfons, 1585, p. 72.

<sup>21</sup> « Qui danse avec distinction se révèle gentilhomme. »

<sup>22</sup> « Les rois, les reines, les comtes et les seigneurs barons pratiquent les danses et permettent d'y prendre part : vous savez même que la France dédaigne tous ceux qui ne sont point galants et ne savent pas danser. »

<sup>23</sup> Seule la révérence diffère d'un sexe à l'autre : les femmes ne font qu'une flexion des jambes alors que les hommes « fauchent » (sic) la révérence pour ensuite s'incliner sur la jambe de devant pointée au sol.

<sup>24</sup> « Cependant, en matière de danse, c'est notre Provence qui triomphe ; elle a l'habitude de toujours remporter la palme. »



qui melius dansat ille reportat eas (v. 1187-1188)<sup>25</sup>

C'est précisément ce qui justifie l'écriture d'*Ad suos Compagnones...*, manuel grâce auquel le « béjaune » peut s'initier à la danse et, *in fine*, tenter sa chance dans ce type de concours, alors que les compatriotes de l'auteur, habitants de Solliès, n'ont nul besoin de mode d'emploi pour y faire bonne figure :

vel semper semper cum Solerisibus usent  
qui balando solent semper habere vogam. (v. 1179-1180)<sup>26</sup>

et l'auteur d'affirmer avec enthousiasme :

Patria solerensis est fringandissima villa (v. 1195)<sup>27</sup>

Avignon, comme on l'a vu plus haut, est *bragardissima*, et Solliès *fringandissima*. Toute la conception de la fête selon Arena tient dans ces deux superlatifs.

Le bal se déroule en un rituel qui requiert des conditions adéquates. Après avoir transformé l'espace public en cour de récréation pour le bizutage, c'est dans une autre cour que les étudiants vont danser : l'*aula*. En latin classique, *aula* signifie cour. Si aujourd'hui on nomme encore ainsi la grande salle d'une université ou d'un musée<sup>28</sup>, ce terme revêt d'autres acceptions dans l'œuvre qui nous occupe. Au singulier, il désigne un lieu en terre battue où se donnent les bals, comme le prouve l'allusion aux mauvais danseurs qui déterrent des mottes avec la pointe de leurs chaussures (v. 990). Au pluriel, il se traduit par résidences universitaires, collèges. De l'agencement de cette *aula* dépend la réussite d'un bal : Arena précise qu'elle doit être bien éclairée (v. 1355-1356), mais sans excès car les coins sombres favorisent l'intimité, être pourvue de sièges (v. 1313-1314) et d'un buffet avec boissons et collations (v. 1329).

La réussite d'une soirée dansante est également liée à la qualité musicale. À la liste des armes de la Saint-Bastien fait contreponds celle des instruments susceptibles de figurer dans l'orchestre, soit quarante-deux au total, que l'auteur énumère au début de la seconde introduction. Mais dans le texte versifié, il ne s'attarde que sur deux musiciens dont le rôle est déterminant. D'abord le tambourinaire, parce qu'il rythme la danse. Qu'il accélère ou ralentisse le tempo, et les danseurs se bousculent ou perdent l'équilibre. Le bal n'est plus qu'un chaos lamentable. Pour éviter ce désagrément, il vaut mieux se concilier ses bonnes grâces en lui donnant un pourboire (v. 1101-1104). Le flûtiste, quant à lui, donne le ton. Il faut aussi faire preuve de largesses à son égard (v. 1115-1116). Ces pratiques s'expliquent par le fait qu'un bal comporte deux catégories de danses : celles dites « communes » dont la chorégraphie est fixe et accessible à tous ; et les « incommunes » dont l'auteur fournit la tablature à la fin de son manuel, qui ne peuvent être interprétées que par deux ou trois couples à la fois parce qu'elles sont beaucoup plus techniques, avec des variantes, et qu'elles nécessitent un entraînement soutenu. Elles ne sont jouées qu'à la demande des danseurs et dans la mesure où ils paient suffisamment pour les voir inscrire au programme (v. 1359-1362). Mais un bal qui en serait dépourvu est inconcevable : ce serait une fête mesquine, révélant l'incompétence et l'avarice des participants. Arena propose donc un choix d'« incommunes » qu'il cite par leur titre ; la plupart se danse sur des chansons d'amour, par exemple *L'Amour de moy*, *M'amour vous ay*

<sup>25</sup> « Pour inciter à bien danser, on donne des prix et des récompenses : celui qui danse le mieux les remporte tous. »

<sup>26</sup> «...ou bien la fête est continue chez les habitants de Solliès qui ont coutume de perpétuer les festivités en dansant. »

<sup>27</sup> « Cette patrie de Solliès est la ville la plus fringante qui soit. »

<sup>28</sup> Cette appellation est courante dans les universités suisses.



donnée, *La pensée de ma dame, Ma douce dame, Ce que mon cœur pense*, etc., ce qui donne à penser qu'en commandant telle ou telle danse à l'orchestre, le danseur envoie non seulement un message sentimental à sa partenaire, mais la renseigne également sur ses talents chorégraphiques et ses possibilités financières.

Les relations humaines sont régies par un protocole que chacun est prié d'observer, faute de quoi il risque sa réputation. Tout danseur doit changer régulièrement de partenaire, inviter les belles comme les laides, qu'elles lui plaisent ou non. Il est considéré comme impoli de danser toujours avec la même demoiselle au point que l'auteur réaffirme ce principe en plusieurs occurrences (v. 1240 ; v. 1291-1292 ; v. 1307-1308...). D'ailleurs, le jeune homme a tout à y gagner puisque certaines danses se terminant par un baiser, cela lui permet d'embrasser impunément autant de filles qu'il veut ! Le bal aussi est une garenne... Lorsque retentit le dernier branle, il faut se retirer sans chercher à jouer les prolongations. En revanche, il faut respecter le rite du bouquet final : l'abbé qui a organisé le bal remet un bouquet de fleurs à un étudiant de sa promotion. C'est un passage de relais pour que la fête continue. Le condisciple ainsi désigné devra organiser le bal suivant :

Sed si boquetum de compagnonibus abbas  
det tibi, gentiliter fac decus ipse tuum. (v. 1285-1286)<sup>29</sup>

Le carnaval<sup>30</sup> était très prisé des étudiants parce qu'il ne leur incombait pas d'en assumer l'organisation et surtout parce qu'ils pouvaient à cette occasion exécuter des danses « morguées », avec masques et sonnailles. Par le jeu des sonorités, l'auteur en recrée l'atmosphère bruyante et débridée :

Et facias, oro, recte dindare<sup>31</sup> sonetas,  
cascavelando<sup>32</sup> fac tricotare pedes. (v. 1564-1565)<sup>33</sup>

La répétition systématique d'une consonne (le *d* dans *dindare*, le *c* dans *cascavelando*, le *t* dans *tricotare*) imprime un rythme binaire à des sons évoqués par les allitérations en *o* et *a*. Les sonnailles (*sonetas*) sont les accessoires indispensables de la moresque ou morisque (v. 1555), danse d'origine espagnole qui consiste en une pantomime caricaturant les combats des chrétiens contre les Maures. Le protagoniste, vêtu d'un costume de satin blanc et jaune et le visage noirci à la suie, danse avec des grelots à la ceinture et aux chevilles au milieu d'un cercle d'ennemis qui miment sa mise à mort. Difficile et spectaculaire, cette danse s'effectue avec des épées et des bâtons et privilégie les frappements de pieds. Elle s'exécute par mesure binaire, la phrase musicale étant découpée en deux sections de quatre mesures avec reprise. Quant aux momeries que l'auteur décrit au vers 1556 (*maumarias*), elles exigent le port de masques : *fauvisajios* (v. 1558) et consistent en un défilé plus ou moins improvisé de personnes costumées mimant et dansant des scènes allégoriques.

Au nombre des manifestations festives du Mardi Gras, Arena cite une danse de couple qu'il est le seul auteur à mentionner et qui semble typiquement provençale : l'*antigalhia gaya* (v. 1591). À ses yeux, elle représente l'acmé du carnaval. L'homme et la femme l'interprètent séparément, chacun faisant des grimaces et des gestes à l'adresse de l'autre qui les singe à son tour en déclenchant aussitôt le rire des spectateurs. Danse morguée, l'*antigalhia gaya* donne dans le genre burlesque, voire trivial :

<sup>29</sup> « Si l'abbé te remet le bouquet de la part des compagnons, fais-lui honneur gentiment. »

<sup>30</sup> L'auteur le désigne sous le nom de Carémentrant (v. 1560), autrement dit : Mardi Gras.

<sup>31</sup> Dindare : terme occitan pour tintare, tinter. Sonorités que l'on retrouve aujourd'hui dans l'onomatopée : 'ding dong'.

<sup>32</sup> De l'occitan cascavelar, jacasser, bruire.

<sup>33</sup> « Fais bien tinter tes grelots, je t'en prie, et tricote des pieds en les faisant sonner. »





Tercentum faciunt inter se signa frianda  
se culum gratant, lo focus ardet eum. (v. 1595-1596)<sup>34</sup>

L'effet est immédiat et l'hilarité à son comble :

Centum folias allegras ipse videbis  
Te escompissabis dum tricotabis eas. (v. 1605-1606)<sup>35</sup>

Tous les ingrédients de la fête sont réunis dans ces deux distiques : l'excès (*tricentum... centum*), la déraison (*folias*), le plaisir (*friandas*), l'intensité (*ardet*) et une vulgarité transgressive qui consiste à faire en public ce que l'on s'interdit habituellement en privé (*se culum gratant... te escompissabis*). Le carnaval apparaît comme une orgie corporelle alors même que l'auteur passe sous silence l'ingestion de nourriture autorisée avant les quarante jours de Carême. Sous sa plume, le terme carnaval perd son sens étymologique<sup>36</sup> pour devenir synonyme de mascarade, voire de transe<sup>37</sup>.

L'étude d'*Ad suos Compagnones* révèle une double approche de la fête. En tant que maître à danser, Arena cherche à institutionnaliser le bal, à en régler la chorégraphie et à en canaliser l'expression au nom des convenances et des principes esthétiques. Mais dans le même temps, conscient que toute fête est intrinsèquement liée au débordement, à la transgression et à l'outrance, il ne peut qu'applaudir aux manifestations intempestives des étudiants dont il fait partie. Cette dichotomie qui semble opposer la didactique à la démarche autobiographique, insuffle à son écriture une spontanéité et une sincérité qui séduisent le lecteur. Témoin des fêtes provençales qu'il décrit avec chauvinisme, il contribue à vivifier une tradition dont les échos se feront encore entendre dans les paroles de la célèbre chanson *Sur le pont d'Avignon*<sup>38</sup>. Attribuée à Pierre Certon, musicien de la Chambre du Roy au XVI<sup>e</sup> siècle, cette mélodie évoque les fêtes qui avaient sans doute lieu au pied du pont Saint-Bénézet et sur les berges du Rhône. Véhiculée par le folklore local, elle ne devient vraiment populaire qu'en 1853 lorsque le compositeur Adolphe Adam l'insère dans son opéra comique *Le Sourd ou l'auberge pleine*, en lui donnant les caractéristiques d'une ronde au rythme binaire (deux croches, une noire, deux croches, une noire, etc.) dont les couplets doivent être mimés par les exécutants. « Les beaux messieurs font comme ça / Et puis encore comme ça... » dit la chanson. Tout invite à penser que le « ça » renvoie à quelque gestuelle notifiée par Arena trois siècles et demi plus tôt dans son manuel de pédagogie chorégraphique.

<sup>34</sup> « Tous deux se font trois cents grimaces aguicheuses, se grattent le cul comme s'ils avaient le feu aux fesses. »

<sup>35</sup> « Toi-même quand tu verras cent joyeuses folies, tu te compisseras en voulant aussi les tricoter. »

<sup>36</sup> Carnaval vient de *carne*, viande, et du verbe *avaler*. A l'origine, il autorisait la consommation de produits carnés avant le jeûne et l'abstinence imposés par l'Eglise durant le Carême.

<sup>37</sup> La conception d'Arena préfigure celle qui prévaut dans les carnivals actuels : les défilés masqués à Venise, les danses de rue confinant à la transe à Rio de Janeiro.

<sup>38</sup> Certains pensent avec raison qu'elle devait s'intituler *Sous le pont d'Avignon*, l'étroitesse du pont Saint-Bénézet ne permettant pas d'y danser en rond.



## BIBLIOGRAPHIE :

- ARENA Antonius, *Ad suos Compagnones...*, Lyon, Claude Nourry, 1531.
- BELIN, Ferdinand, *Histoire de l'ancienne université de Provence*, Aix-en-Provence, 1892.
- BOUCHE, Honoré, *L'histoire chronologique de la Provence*, Aix, Ch. David, 1664.
- CASTIGLIONE, Balthazar, *El Cortegiano*, Paris, Nicolas Boufons, 1585.
- DURBEC, J. A., *Notes historiques sur quelques pèlerinages, processions, fêtes et jeux de Provence*, Paris, 1952.
- FOURNIER, M., *Les statuts et privilèges des universités françaises depuis leur fondation jusqu'en 1789*, Paris, 1891, t. II.
- LAVAL, V., *Cartulaire de l'université d'Avignon*, Avignon, 1884.
- MISTRAL, Frédéric, *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français*, Paris, Delagrave, 1932, 2 vol.
- MODERNE, Jean, *S'ensuyvent plusieurs basses danses tant Communes qu'Incommunes*, s.l., circa 1530., Coll. Rothschild, VI-3 bis 66, n°19, publié par François Lesure, *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, vol. II, pp. 176-184. Facsimile reprint by Minkoff, Genève, 1985.
- MOULIN, Léo, *La vie des étudiants au Moyen Age*, Paris, Albin Michel, 1991.
- VERGER, Jacques, *Les universités françaises au Moyen Age*, Leiden, E. J. Brill, 1995.