



## LE LEXIQUE DE LA DANSE ENTRE ITALIE ET FRANCE DANS LA SECONDE MOITIE DU XVI<sup>E</sup> SIECLE

Concetta CAVALLINI (Università di Bari Aldo Moro)

Dans son *Histoire de la Danse en Occident*, Paul Bourcier décide de présenter le XVI<sup>e</sup> siècle en le traitant dans deux chapitres différents. Ce choix semble prouver, de manière indirecte, que la danse connut un tournant au cours du siècle en question. Cet acte sacré, particulièrement important dans les cultes, les fêtes et les rituels, avait déjà nettement changé au cours du *Quattrocento*, quand sous l'influence italienne la danse mesurée s'était séparée, au moins en France, de la danse populaire<sup>1</sup>. On voit alors apparaître des transformations, entre autres sociales, pour ce qui est de la liberté et du rang des danseurs ; les maîtres de danse seront les premiers concernés. Il semble également nécessaire de fixer les règles de cet art souvent difficile à expliquer. Dès la publication des premiers ouvrages sur ce sujet, on sent l'exigence de l'illustration pour accompagner la description ; les noms des danses proprement dites s'accompagnent de la description des mouvements du corps, des rythmes, des pas, et généralement de la musique<sup>2</sup>. La langue utilisée se sert donc de ce que nous pourrions appeler aujourd'hui un lexique de spécialité. Les rapports littéraires et politiques, les échanges, la circulation des livres, l'activité des imprimeurs, très dense entre France et Italie à cette époque, font le reste, dessinant une toile de fond changeante et originale. Notre discours va donc avancer sur un terrain glissant, qui n'est ni italien ni français, mais qui est le terrain de la communauté de lecteurs et de passionnés de la danse qui, pour des raisons professionnelles ou par simple curiosité, décidèrent d'approfondir la connaissance de cet art.

Des difficultés évidentes se présentent à qui voudrait remonter aux premiers ouvrages sur la danse, car certains ont disparu, et les autres sont très rares. Nous pourrions citer un certain nombre d'ouvrages qui semblent avoir existé d'après des témoignages et qui n'ont jamais été retrouvés, comme *Il Perfetto Ballerino* (1468) de Rinaldo Rigoni<sup>3</sup> ; des ouvrages qui ne nous sont parvenus que sous forme manuscrite, comme celui de Domenico da Piacenza, dont le traité *De arte saltandi et choreas ducendi* (*De la arte di ballare et danzare*) est conservé en deux exemplaires manuscrits à la bibliothèque de Sienne et à la BnF à Paris<sup>4</sup>. Nous pouvons aussi citer des livres très importants mais rarissimes, comme *Il Libro dell'arte del danzare* de Antonio Cornazzano, dont l'unique exemplaire est conservé à la Bibliothèque Vaticane ; ce traité, qui date de 1455, époque où Cornazzano fut l'élève de Domenico da Piacenza, contient,

<sup>1</sup> P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1994, p. 73.

<sup>2</sup> Sur la musique au XVI<sup>e</sup> siècle voir *Un air de Renaissance. La musique au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition 11 septembre 2013-6 janvier 2014, Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen, 2013 ; C. Cazaux, *Musique à la cour de François I<sup>er</sup>*, Paris-Tours, ENC-CESR, 2002 ; I. Handy, *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, H. Champion, 2008 ; « à l'ancienne et à la moderne ». *Musiques pour le roi Henri de France et de Navarre*, Pau, Les petits cahiers du Château de Pau n. 4, 2013.

<sup>3</sup> Son existence nous est attestée par le *Trattato del ballo nobile* de Gian Batista Dufort (Naples, 1728). Sur cet auteur, voir l'entrée « Dufort, Giambattista (Jean-Baptiste) », in *Enciclopedia dello spettacolo*, IV, Roma, Le Maschere, 1962, col. 1074 et Barbara Sparti, *Un francese "napoletano" e il ballo nobile*, in «La Danza Italiana», 7, 1989, p. 9-29.

<sup>4</sup> Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, environ 1425. Le manuscrit, relié aujourd'hui en cuir brun, a fait partie de la bibliothèque des Ducs de Milan à Pavie. Saisi par Louis XII en 1498, il figure au n° 1736 du catalogue de 1544 de la Librairie royale de Blois et au n° 2898 du catalogue de la Bibliothèque du roi à Paris à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. (Renseignements de la BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s>) Parmi les manuscrits il faut aussi compter Guglielmo Ebreo, *De practica seu arte tripudii* (1463, BnF) et Antonio Cornazzano, *Il libro dell'arte de danzare* (1465, Bibliothèque Vaticane).



ainsi que le traité de son maître, une liste de danses et de pas<sup>5</sup> où la position du corps, la délicatesse et la souplesse des gestes sont abordées dans le détail. Le juif Guillaume de Pesaro (connu aussi comme Guglielmo Ebreo, Guillaume le Juif) est un autre disciple de Domenico da Piacenza (connu aussi comme Domenico da Ferrara). Une fois converti au christianisme, sous le nom de Jean Ambroise, il compose une *Practica* en italien, dont il existe encore deux exemplaires. Ces volumes portent le nom de l'auteur avant et après sa conversion, ce qui, comme le prouve Bourcier<sup>6</sup>, a eu pour conséquence que l'on a longtemps cru qu'il s'agissait de deux personnes différentes.

Aucun des traités ou des œuvres sur la danse n'a fait l'objet de traductions, du moins dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Ces livres circulaient probablement dans des éditions italiennes (pour les imprimés), ou à travers des copies manuscrites. La danse, appartenant au domaine des savoirs, des techniques<sup>8</sup>, n'avait pas encore le droit de figurer au nombre des domaines d'envergure, comme la théologie, le droit, la poésie.

Cependant, de nombreuses connexions et références relient la danse aux manifestations du pouvoir, lui donnant un rôle dans la définition sacrée de la figure du roi et dans la « publicisation » de sa grandeur et de sa force. Il suffit de citer les entrées royales, dont certaines sont restées célèbres pour leur originalité<sup>9</sup>, mais surtout les mascarades, dont les courtisans étaient les protagonistes. Ces mascarades pouvaient être représentées à la Cour ou dans des hôtels particuliers<sup>10</sup>. Avec le *Balet comique de la royne* de Beaujoyeux (qui se déroula le 15 octobre 1581), la danse, la musique, les costumes et les figures chorégraphiques (surtout les allégories) reçurent leurs lettres de noblesse ; à partir de ce moment-là, on les utilisa pour incarner la puissance du prince et l'harmonie du royaume, ainsi que l'importance de la commande royale dans le domaine des spectacles<sup>11</sup>. C'était une véritable « pédagogie de l'harmonie », comme on l'a appelée<sup>12</sup>. Au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, cette forme de spectacle « politique », où la danse joue un rôle de premier plan, se déplace en ville pour revêtir encore une autre fonction, cette fois-ci sociale : le Roi honore la ville en dansant son ballet à l'Hôtel de

<sup>5</sup> Bourcier rappelle que pour Domenico le pas est autonome et non analysé dans son enchaînement. Donc il peut être composé dans d'infinis ensembles... (*Histoire de la danse*, p 74).

<sup>6</sup> P. Bourcier, *Histoire de la danse...*, cit., p. 76.

<sup>7</sup> Aucun de ces ouvrages ne figure parmi les traductions ou les éditions de livres italiens à Lyon ou à Paris (voir J. Balsamo - V. Castiglione-Minischetti - G. Dotoli, *Les traductions de l'italien en français au XVI<sup>e</sup> siècle*, Fasano-Paris, Schena-Hermann, 2009 et J. Balsamo, « *l'amorevolezza verso le cose Italiane* ». *Le livre italien à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2015).

<sup>8</sup> À ce propos voir L. Brockliss, « Classification des sciences dans le monde universitaire et les facultés de médecine (1540-1640) », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 20/1, 2002, p. 31-45.

<sup>9</sup> L'entrée à Lyon en 1548, où le « scénariste » (comme l'appelle A. Jouanna, *La France du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 279) est Maurice Scève, l'entrée à Rouen (1550) avec les cannibales du Brésil dont parle aussi Montaigne, l'entrée à Nantes, en 1551, avec le combat naval de galères. Pour le XVI<sup>e</sup> siècle, il manque des études d'ensemble. Voir : *Les Entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV*, 2 tomes, éd. Marie-France Wagner (ed.), « Textes de la Renaissance », 2010 et Tania Lévy, « La fête imprévue : entrées royales et solennelles à Lyon (1460-1530) », *Questes*, 31/2015, p. 33-44 sans oublier l'ouvrage pionnier de Bernard Guénéé et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, Éditions du CNRS, 1968.

<sup>10</sup> Voir par exemple notre « Pierre de Brach et le spectacle 'privé' à Bordeaux au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, édités par Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer et Anne Surgers, Tübingen, Narr Verlag, 2011 (Biblior17, 193), p. 13-27. Voir aussi M. Goupil-Lucas-Fontaine, N. Khattabi et A. Lionetto (dir.), *La Fête à la Renaissance, Le Verger*, VI, déc. 2014 : <http://cornucopia16.com/blog/2014/11/30/le-verger-bouquet-vi-la-fete-a-la-renaissance/>

<sup>11</sup> M. Chatenet, *La Cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002.

<sup>12</sup> N. Le Roux, *La Faveur du Roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547-vers 1589)*, Paris, Champ Vallon, 2000, p. 489 et suiv. Voir aussi les ouvrages de référence de H. Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens, 1914 et M. MacGowan *L'Art du ballet de cour en France*, Paris, CNRS, 1978.



ville. Dans une spectacularisation du corps du roi<sup>13</sup>, qui sera la base du rapport du monarque avec ses sujets pendant tout le siècle, c'est le spectacle qui se déplace. Il va sans dire que toutes ces manifestations concernent la sociabilité nobiliaire et que jamais, même quand elles se déroulent à l'Hôtel de ville, elles ne sont « publiques », c'est-à-dire ouvertes au peuple. C'est toujours de « sociabilité aristocratique »<sup>14</sup> qu'il faut parler. À la Renaissance, en effet, le mécénat du roi et des princes est destiné essentiellement à mettre en valeur l'action du mécène : « en France, au XVI<sup>e</sup> siècle, ce n'étaient ni les arts ni les artistes qui en bénéficiaient en priorité [du mécénat] mais les princes eux-mêmes, qui manifestaient ainsi avec ostentation leur libéralité, leur munificence, leur pouvoir et leur gloire »<sup>15</sup>.

Or, en voulant regarder de plus près les traités chorégraphiques, le lecteur se trouve face à un certain nombre de traits problématiques. Tout d'abord, le mélange des domaines. Souvent les traités sur la danse renvoient à des rythmes musicaux, ou impliquent une connaissance approfondie du domaine de la musique ; ils peuvent renvoyer aussi à un décor, et ils contiennent toujours des éléments de description des costumes des danseurs. La description du « bal joyeux en forme de Tournay » (connu aussi comme *Bal des échecs*) que nous trouvons dans les chapitres XXIII et XXIV du *Cinquième livre* de Rabelais, est symptomatique de cette typologie de description<sup>16</sup>. Il faut aussi rappeler que la « scénographie » à la Renaissance était encore un domaine sujet à l'expérimentation. Ce que l'on sait, c'est que le décor se lie de plus en plus à la recherche sur la perspective qui subit, surtout vers la moitié du siècle, une accélération évidente. À la Renaissance, « les fonctions que l'on appelle aujourd'hui de création n'étaient pas distinguées des fonctions de fabrication et d'exécution »<sup>17</sup>. L'écrivain était aussi un metteur en scène, de même que le maître de danse était souvent un pédagogue et prétendait être un écrivain.

À la Renaissance, pour les spectacles privés, qui avaient moins de moyens que ceux de la Cour, le décor pouvait aussi être représenté par des objets, des costumes, des accessoires (couronnes, flèches, ailes, bâton de pèlerin, etc.)<sup>18</sup>. L'habit aussi, dont nous parlerons assez peu ici, car ce n'est pas le sujet spécifique de cette réflexion, contribuait énormément à la réussite de l'ensemble de la mise en scène dansée. Certaines typologies d'habits utilisées pendant les entrées royales ou les ballets de cour, comme l'habit à l'antique, jouaient un rôle allégorique, symbolique du pouvoir et de sa puissance, et frappaient profondément les spectateurs<sup>19</sup>. Ce que Anne Surgers affirme pour l'habit à l'antique, à savoir que la « rareté des sources dessinées », ne permet pas de comprendre « à quelle date le personnage antique de papier ou de sculpture

<sup>13</sup> Sur le sens sémiotique de ce rapport pendant la période baroque voir Mark Franko, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, trad. Sophie Renaut, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005.

<sup>14</sup> F. Cavaillé, « Spectacle public, munificence royale et politique de la joie : le cas du ballet de cour à la ville dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (Le Grand Bal de la Douairière de Billebaut, 1626) », in *Spectacles et pouvoirs...*, cit., p. 31. Il faut aussi rappeler le *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme* (1610), dansé dans la grande salle du Louvre.

<sup>15</sup> J. Balsamo, « Le prince et les arts au XVI<sup>e</sup> siècle », *Seizième siècle*, 7, 2011, p. 307. Sur les implications du mécénat voir B. Petey-Girard, *Le Sceptre et la Plume. Images du Prince protecteur de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.

<sup>16</sup> *Gargantua e Pantagruel di François Rabelais*, Introduzione a cura di Lionello Sozzi, Traduzioni e note di Antonella Amatuzzi, Dario Cecchetti, Paola Cifarelli, Michele Mastroianni, Lionello Sozzi, Testo a fronte a cura di Mireille Huchon, Milano, Bompiani, 2012, p. 1754 et suiv.

<sup>17</sup> A. Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, A. Colin, 2009, p. 14. Voir surtout « Le 'scénographe' à la Renaissance », p. 13 et suiv.

<sup>18</sup> Voir notre analyse de la *Mascarade du triomphe de Diane* de Pierre de Brach, un spectacle privé dont le décor était constitué d'accessoires bien choisis. « Introduction » à Pierre de Brach, *La Masquarade du triomphe de Diane et autres textes de théâtre*, texte établi, présenté et annoté par Concetta Cavallini, préface de Charles Mazouer, Paris, Hermann (« Vertige de la langue »), 2012.

<sup>19</sup> Voir l'habit. *Discours et images du vêtement du Moyen Age au XVII<sup>e</sup> siècle*, par D. Duport et P. Mounier, Ber, Peter Lang, 2015 et I. Paresys, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s)* [En ligne], 4, 2012, mis en ligne le 7 février 2012 (<http://apparences.revues.org/1229>).



se transforme en personnage animé »<sup>20</sup> par un comédien, un danseur, un chanteur ou un figurant, pourrait être dit pour toutes les typologies de costumes. Les documents sont assez rares à ce propos.

Or, pour revenir au sujet principal de notre contribution, le lexique de la danse entre Italie et France, il faudrait évaluer au niveau quantitatif l'incidence des Italiens en France dans ce domaine. Si, d'après les calculs de Jacqueline Boucher, à la cour d'Henri III les Italiens présents dans les différents offices de la Maison du Roi n'excèdent pas 20%, se situant plutôt au-dessous de 11% en moyenne, pour les domaines de la musique et de la danse ce pourcentage s'accroît de manière évidente :

[...] en 1590, 36 des 78 joueurs d'instrument de la maison du roi sont italiens (46%), ce qui est aussi le cas de 27 des 36 violonistes (75%) et de tous les baladins (6 sur 6)<sup>21</sup>.

La plupart des noms « di tutti i più famosi ballarini che fiorirono nel secolo dell'Autore » figurent dans le chapitre I du traité *Le gratie d'Amore* publié par Cesare Negri en 1602 et réimprimé en 1604 sous le titre *Nuove inventioni di balli* ; le premier chapitre est très important pour dessiner le panorama de la situation des maîtres de danse à la Renaissance<sup>22</sup>. Outre Baldassarre Belgioioso (plus connu par la version francisée de son nom, Balthazar de Beaujoyeux), nous trouvons les « Paluel ou Pompée, ces beaux danseurs de mon temps »<sup>23</sup> cités par Montaigne, c'est-à-dire Ludovico Paluello et Pompeo Diobono, maître de Cesare Negri, envoyé de Milan en France par Brissac gouverneur de Piémont, et aussi Paolo Reggio et Arcangelo Tuccaro. Nombre de ces danseurs ont appris l'art de la danse aux enfants de la reine-mère Catherine de Médicis ou à leurs épouses. Après Virgilio Bracesco, qui avait été maître de François II (après avoir été le maître de son père Henri II), nous retrouvons ces rapports exclusifs d'apprentissage entre Diobono et Charles IX, Paluello et Henri III, Arcangelo Tuccaro et la reine Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, qu'il avait suivie de Vienne jusqu'en France.

Souvent, ces maîtres de danse étaient aussi des hommes de culture. Arcangelo Tuccaro, qui avait été nommé « saltarin du roi » en 1570 par Charles IX<sup>24</sup>, aimait la conversation érudite des savants qui étaient à la Cour. C'est lui qui publie en 1599 les *Dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air, avec des figures qui servent à la parfaite demonstration et intelligence du dit art*, considéré comme étant le premier traité de gymnastique artistique jamais publié. Pour ce traité, il choisit la forme du dialogue, une forme d'écriture savante et érudite, de source italienne, une forme qui, après le *Courtisan* de Castiglione, faisait école et servait de modèle pour des ouvrages de civilité.

Un abîme dans la conception sépare les élégants traités sur la danse de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle des premières tentatives du début du siècle de produire des textes sur la danse ; nous pourrions citer par exemple le poème en distiques élégiaques et en latin macaronique *Ad suos compagnones* d'Antoine Arena publié en 1531. L'abîme dont nous parlons

<sup>20</sup> A. Surgers, « En route vers un monarque normal ou l'extinction de la croyance en un double corps du roi. L'exemple de l'habit à l'antique (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle) », in *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, sous la direction de C. Cavallini et Ph. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 50. Et aussi L. Alberti, « Le renouvellement de l'héritage antique des fêtes royales françaises au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Traité et innovation en histoire de l'art*, par J.-R. Gaborit, Grenoble, édition électronique, 2009, p. 117-130.

<sup>21</sup> J. Foa-M. Gellard, « Mars transfiguré. Catherine de Médicis et le règne de la danse », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 249.

<sup>22</sup> *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri, milanese, detto il Trombone... nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, et di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore... Divisa in tre trattati...*, in Milano, appresso Girolamo Bordone, 1604.

<sup>23</sup> Montaigne, *Les Essais*, édition de Pierre Villey, Paris, PUF, 1965, I, 26, 152.

<sup>24</sup> A. Dragonetti, *Le vite degli illustri aquilani. Prima serie*, Aquila, Francesco Perchiazzi editore, 1847, p. 189.





concerne l'idée de la dignité du contenu (la danse), mais aussi l'esthétique de la forme, le comique du ton macaronique étant remplacé par le sérieux et l'élégance du dialogue ou du traité. Néanmoins, il ne faut pas oublier que l'abîme est aussi linguistique.

[...] les premiers traités chorégraphiques ont été rédigés par des Italiens. La terminologie dont ils ont fait usage s'est exportée en même temps que les pratiques et a été traduite dans la langue des danseurs. Mais quand Arena entreprend son ouvrage, le vocabulaire de la danse n'est pas encore fixé en français. Il ne le sera qu'en 1588 avec la publication de l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau.<sup>25</sup>

Or, dans des ouvrages virulents contre les italianismes de Cour, comme les *Deux dialogues* de Henri Estienne (1578)<sup>26</sup>, ne figure aucun mot concernant la danse, ce qui est étrange, car le lexique de la danse était fortement influencé par l'Italie ; ce qui nous fait comprendre que la langue d'usage, encore à cette époque, était l'italien, plus qu'un français italianisé<sup>27</sup>.

Notre recherche est partie de deux des traités italiens les plus accomplis de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso da Sermoneta (1581)<sup>28</sup> et *Nuove inventioni di Balli* de Cesare Negri (1604). Toute l'existence de Fabrizio Caroso, loué par le Tasse, protégé par la noble famille des Caetani dans la Rome pontificale, est liée à la vie de la péninsule<sup>29</sup> ; la première édition du traité est dédiée à Bianca Cappello grande-duchesse de Florence. Le volume est partagé en deux traités, le premier décrivant la théorie (« le Regole di apprendere i belli atti, i gratiosi movimenti et le honorate creanze, che si aspettano sia a li Huomini che a le donne, nell'arte del ballare », f. Cr) avec des illustrations, des partitions et quarante-cinq règles théoriques sur l'art de la danse ; le deuxième décrivant la pratique, avec la description de plusieurs bals. Ces descriptions de la deuxième partie prévoient autant de dames dédicataires que de bals présentés ; le traité de Sermoneta devient alors aussi un ouvrage de circonstance, permettant de dessiner la sociabilité de son auteur<sup>30</sup>. Dans l'épître « Ai Lettori », Sermoneta rappelle que l'arte di ballare est « congiunta con la Poesia e con la Musica, facultà tra l'altre molto degna » (f. A1v). Du reste, la fondation de l'*Académie de poésie et de musique* par un

<sup>25</sup> M.-J. Louison Lassablière, « L'enseignement de la danse par la métaphore macaronique », *Seizième siècle*, 9, 2013, p. 238.

<sup>26</sup> H. Estienne, *Deux Dialogues du nouveau langage français italianisé*, Paris, A. Lemerre, 1885, 2 vol.

<sup>27</sup> Pour notre recherche nous avons consulté plusieurs dictionnaires : le dictionnaire de Jean Nicot (*Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne : auquel... sont les mots propres de marine, vénerie et faulconnerie... Avec une Grammaire francoyse et latine et le recueil des vieux proverbes de la France. Ensemble le Nomenclator, ramassez par Aimar de Ranconnet, ... ; revu et augmenté... par Jean Nicot, ... ; de Junius... [...]*, Paris, D. Douceur, 1606, <https://www.lexilogos.com/nicot.htm>) et le *Trésor de la langue française (Trésor de la langue française informatisé : <http://www.atilf.fr/tlfi>)*, le dictionnaire Huguet (E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1928 (t. 1) – 1967 (t. 7)), le *Dictionnaire étymologique de la langue française* (O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologie de la langue française*, Paris, Puf, 1932) et, pour l'italien, S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, 1961-2002, 21 vol. Mais aussi G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1999 et M. Cortelazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Torino, Zanichelli, 1987.

<sup>28</sup> *Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta diviso in due trattati, nel primo de quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno à gli atti, & movimenti che interuengono ne i balli, & con molte regole si dichiara come debbano farsi nel secondo s'insegnano diverse sorti di balli, & balletti si all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna, ornate di molte figure, et con l'intavolatura di liuto nella sonata di ciascun ballo, & il soprano della musica alla magior parte de essi [...]*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1581.

<sup>29</sup> Sur les détails biographiques de Caroso et aussi sur la réception de son ouvrage voir A. Ascarelli, « Caroso, Fabrizio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977.

<sup>30</sup> *La Muse de l'éphémère : formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Sous la direction d'Aurélié Delattre et Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014.



décret de Charles IX en 1571 avait permis à Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibault de Courville de ratifier à jamais l'union de ces disciplines<sup>31</sup>.

Le premier traité de Sermoneta s'ouvre justement par un chapitre consacré à la nomination ; l'auteur crée un lexique qui assure la compréhension de tout ce qui sera dit dans le cours du volume : « Quali e quanti siano i nomi di tutti gli atti e movimenti ch'intervengono in ogni sorte di Balli ». Sermoneta admet qu'il lui a paru convenable de donner au public la liste prouvant la variété des noms qu'il donnera aux actes et aux mouvements

[...] mi è parso convenevole, prima ch'io venghi alla narratione delle regole, il dimostrare la varietà de' nomi ch'io soglio attribuire à ciascuno de gli atti, et movimenti, che possono intervenire à tutte le sorte de i Balletti.<sup>32</sup>

Deux choses frappent le lecteur dans cette brève déclaration : premièrement, l'auteur avoue en amont que le lexique est très étendu et varié, deuxièmement, il souligne que les noms qu'il présente sont des noms qu'il a l'habitude d'utiliser.... Un lexique qui est donc en train de se faire, et qui peut varier d'un auteur à un autre, d'un maître de danse à un autre. Le lexique proposé par Sermoneta est partagé en sections<sup>33</sup> : *riverenze, continenze, puntate, passi, seguiti, doppi, riprese, trabucchetti, fioretti, cinque passi, salti, capriole*. Chaque section est partagée en typologies, qui peuvent aller des plus simples (avec l'opposition *grave* et *minima*, qui comporte aussi la gradation *semiminima*) aux plus complexes, par exemple les huit typologies de *seguiti* (*grave finto al Tordiglione, ordinario, semidoppio, trangato, finto spezzato, scorso, battuto al Canario, spezzato schisciato al Canario*). À ces sections, Sermoneta ajoute dix-sept mouvements environ, certains aux noms pittoresques, comme *Campanella, Groppo, Molinello, Zoppetto*, et qui introduisent la dimension de la métaphore par images.

Le lexique utilisé pour décrire les pas est un mélange d'italien et de dialecte. Il faut rappeler que l'italien lui-même, pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, est le protagoniste d'un débat érudit connu sous le nom de *questione della lingua*<sup>34</sup>. Les opinions divergent : les érudits opposent le toscan au florentin, mais aussi la langue érudite à la langue parlée. Les voyageurs français en Italie qui veulent pratiquer la langue italienne, comme Montaigne, se trouvent justement immergés dans ce terrain mouvant<sup>35</sup>. Dans son traité, Sermoneta utilise, pour les pas de danse, des mots qui relèvent de l'italien régional : *trangarsi*, dont nous ne sommes pas arrivés à comprendre la provenance mais qui est sûrement un verbe relevant du dialecte<sup>36</sup>, mais aussi *schisciato*, adjectif qui dérive d'un verbe dialectal *schisciare* indiquant le

<sup>31</sup> F. Rouget, « Jean-Antoine de Baïf et l'Académie du Palais (1976) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009/2 (vol. 109), p. 385-402. Voir aussi F. Yeats, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, University of London- Warburg Institute, 1947.

<sup>32</sup> *Il Ballarino...*, cit., f. Civ

<sup>33</sup> Il faut rappeler que Domenico da Piacenza avait identifié et présenté neuf pas « naturels » (d'usage commun) : simple, double, reprise, « contenance » (placement dans une pose noble), révérence, tour, demi-tour, sauts dans les quatre axes, « mouvement » (arythmique) et trois *accidentali* (spéciaux) : battement des pieds, pas courus, changement de pied.

<sup>34</sup> Pour un aperçu général de la question voir M. Vitale, *La questione della lingua. Nuova edizione*, Palermo, Palumbo, 1984 et Giancarlo Mazzacurati, *La Questione della lingua dal Bembo all'Accademia fiorentina*, Napoli, Liguori, 1965.

<sup>35</sup> Voir notre « "Il più perfetto favellare della Toscana": les Italiens et leur langue selon Montaigne », *Cahiers d'études italiennes*, 28, 2018, [en ligne].

<sup>36</sup> Le mot ne figure pas dans le dictionnaire Battaglia, qui compte pourtant l'indication des mots dialectaux les plus utilisés. Nous avons aussi consulté *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a cura di Francesco Bruni, Utet, 1994 et M. Cortelazzo – C. Marcato, *I Dialetti italiani. Dizionario etimologico*, Utet, 1998, sans repérer aucune indication utile.



fait de bouger le pied en avant et en arrière en frottant le sol. En effet, pour expliquer le pas, Caroso utilise un synonyme qui appartient aussi à l'italien dialectal, *strascinare* : « questi seguiti si dimandano schisciati perchè nel farli sempre si schisciano o strascinano i piedi » (regola XIX, f. 8v). Le verbe *strascinare* (dont une forme plus ancienne *stracinare* fut utilisée aussi par Montaigne<sup>37</sup>) avait de nombreuses variantes (*straginare*, *strasginare*, *strasinare*, *strassinare*) qui sont enregistrées par exemple dans le dictionnaire de Tommaseo ou dans les dictionnaires les plus anciens comme le *Vocabolario, grammatica e orthographia de la lingua volgare* (1543) de l'Acharisio<sup>38</sup>. La question est que ces formes demeurent souvent dans certains dialectes italiens, par exemple la variante *stracinare* (de *strascinare*), qui survit dans les dialectes pisan et lucquois<sup>39</sup>.

D'autres mots sont utilisés par Sermoneta pour leur valeur mimétique ou allusive : le *fioretto*, par exemple, semble être un mot utilisé pour indiquer la simulation d'un pas qui rappelle un mouvement de l'escrime, le pas qui accompagne les mouvements du fleurettiste ; nous pourrions dire de même des mots *assalti* et *zoppetto*. Quant à ce dernier mot, le dictionnaire Battaglia le fait dériver d'une ancienne forme verbale, *zoppettare*, qui indique le fait de procéder de manière boiteuse ; pour la musique ou danse, ce mot indique un rythme non régulier et syncopé. Le *gropo* est un mot courant aussi dans certaines expressions de l'italien contemporain (il a la même racine que le mot *gruppo*), et qui indique un rassemblement, un mélange confus, une figure de danse qui rappelle un nœud intriqué. Au même titre, le *mulinello*, de *mulino* (moulin), suggère le mouvement rotatoire des mains ou des jambes, un mouvement rapide ; plus tard, indiquera aussi, par translation, un mouvement rotatoire des danseurs dans la salle.

Parmi les mots utilisés par Sermoneta figurent des mots d'origine française, comme *trabucchetto*, le nom qu'il donne au pas qu'il faut effectuer en posant un pied d'un côté, suivi de l'autre. En effectuant ce mouvement, le danseur donne l'impression de trébucher, dont le nom, qui dérive de l'ancien provençal *trabuquet*, dérivé lui aussi du verbe *trabucar*<sup>40</sup>. Le mot *Gagliarda* aussi semble être dérivé du français « gaillarde » (plus précisément du provençal « gailhart » comme le précise Battaglia<sup>41</sup>), attesté au XVI<sup>e</sup> siècle, mais cette danse antique formée d'un pas marché et d'un pas tombé, au rythme rapide, était populaire dès le X<sup>e</sup> siècle.

Au-delà de ces réflexions, il faut aussi noter que certains mots sont utilisés de manière parallèle dans différents langages de spécialité. *Seguito*, par exemple, qui est le nom d'un pas de danse, et qui dérive du participe passé du verbe *seguire* (suivre), indique un pas régulier et continu, uniforme et ininterrompu ; il implique le fait de bouger sur une ligne droite mais en faisant de sorte que les pieds se touchent. L'italien a un homographe, *sèguito*, qui indique la suite et qui semble, par son sens, mal s'adapter au nom du pas, à moins de ne pas vouloir mettre l'accent sur l'ensemble des pas. Mais le débat reste ouvert. *Seguito* indique aussi une typologie de marche dans les arts du cavalier car le discours équestre, comme la langue de la danse, « était nourri par l'expérience du voyage d'Italie et des lectures italiennes »<sup>42</sup>. Parmi ces sources, le *Cavallerizzo* de C. Corte (Lyon, 1573), le *Paragone* du Tasse mais aussi la *Gloria del*

<sup>37</sup> Dans son *Journal de voyage*, Montaigne utilise le verbe *straccinare* « La notte sentii al lato manco un principio di colica assai violento e pungente, il quale mi straccinò un buon pezzo... » (Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, édition de F. Rigolot, Paris, PuF, 1992, p. 256). Pour le sens des verbes utilisés par Montaigne voir notre « *Straccinò, stracinò, stracciò ou tormentò ?* Encore sur les erreurs (ou prétendues telles) de l'italien de Montaigne », *Bulltin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, n° 63, 2016 - 1, p. 39-53

<sup>38</sup> N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-79.

<sup>39</sup> Voir par exemple Giuseppe Malagoli, *Vocabolario pisano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1939 et Idelfonso Nieri, *Vocabolario lucchese*, Lucca, G. Giusti, 1902.

<sup>40</sup> S. Battaglia, *Grande dizionario...*, cit., entrée « Trabocchetto ».

<sup>41</sup> S. Battaglia, *Grande dizionario...*, cit., entrée « Gagliarda ».

<sup>42</sup> Pour ce qui est de Montaigne, par exemple, voir l'entrée « Cheval » par J. Balsamo, in *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, sous la direction de Philippe Desan, Paris, Champion, 2007, p. 191.



*Cavallo* de Pasquale Caracciolo<sup>43</sup> dont l'influence en France a été analysée à plusieurs reprises<sup>44</sup>. Même le mot *passata* est utilisé de manière parallèle pour la danse et pour l'équitation, où il indique une certaine figure que cheval et cavalier parcourent au galop sur une ligne droite ; ce que les deux arts ont en commun dans l'utilisation de ce mot est le sens d'un avancement lent, saccadé, rythmé.

Les quarante-sept règles du premier traité de Sermoneta décrivent les mouvements dans le détail. Par exemple, pour la *Riverenza*<sup>45</sup>, il est précisé que la *Riverenza grave* se fait « [...] tenendo ben distesa la vita, e le gambe, con la metà del piede sinistro più innanzi del destro, e lontano quattro dita da quello, avvertendo che le punte di tutte e due li piedi stieno ben diritte » (f. C3v). Dans le traitement de ses mouvements, Sermoneta insère aussi des renvois aux attitudes, aux regards, avec des notations de civilité plus que de technique de bal. Il recommande par exemple, lorsqu'on est en train de faire une révérence, que le regard reste toujours adressé à la dame, pour éviter que cette dernière ne l'interprète comme un manque de respect. En outre, Sermoneta ajoute aussi des réflexions moralisantes : il faut débiter la révérence par le pied gauche car de cette manière on prouve qu'on révère « di cuore » (de tout son cœur) la personne à qui la révérence s'adresse. De même, Sermoneta reconnaît que l'équilibre et la stabilité de notre corps sont donnés par le pied droit et recommande de ne jamais le bouger en premier, pendant la révérence ou pendant les bals (« ogni atto, ò movimento, nel principiar de' Balli sempre si deve fare col piè sinistro », f. C4r).

Sermoneta explique très bien que la différence entre *grave* et *minima* dépend du temps de musique, la *grave* prenant presque le double de temps par rapport à la *minima*. De même, la différence entre les pas *gravi* et *presti*, est une différence de temps, les premiers étant plus lents et solennels et prenant le double de temps par rapport aux seconds. Au cours de sa discussion, Caroso fait tomber de temps à autre des noms qui indiquent des typologies de danses, comme la Cascarde, une danse en deux temps, en couple, qui prévoyait un mouvement circulaire et un rythme assez gai. Pour cette typologie de danse par exemple, on prévoyait une *riverenza* particulière, la « *riverenza semiminina in Balzetto fatta alle Cascarde* », avec un petit saut (*balzetto*, le diminutif est éloquent) qui vivifiait le mouvement. Parfois, comme dans le *Seguito battuto al Canario*, Sermoneta précise que le battement de pieds qui est inclus dans ce mouvement est typique du bal du Canario et qu'il faut battre fort les pieds pour prouver aux assistants qu'on respecte les temps et les mesures « Dal cui battere di piedi, questi seguiti hanno preso il nome di Battuti » (f. Ddr). Le *canario*, mot utilisé aussi en italien dans la version féminine *canaria*, indiquait une typologie de danse originaire des îles Canaries<sup>46</sup>, très rapide et complexe, comme le chant du canari, ou variable comme la couleur de ses plumes. Henri Estienne, dans les *Deux Dialogues*, cite une danse « qui a un certain nom par laquelle on peut presumer qu'elle soit venue de Canarie »<sup>47</sup>.

Le lexique italien de Sermoneta, dont nous avons analysé ici un échantillon, prévoit aussi des définitions qui n'appartiennent pas proprement au lexique spécifique de la danse. Le

<sup>43</sup> *La Gloria del Cavallo. Opera dell'illustre s. Pasquale Caracciolo divisa in dieci libri : nei quali oltre gli ordini pertinenti alla Cavalleria, si descrivono tutti i particolari, che son necessari nell'allevare, custodire, maneggiare, e curar cavalli ; accomodandovi essempli tratti da tutte l'histoire antiche e moderne, con industria e giudicio dignissimo d'essere avvertito da ogni cavallero. Con due tavole copiosissime, l'una delle cose notabili, l'altra delle cose medicinali. Con privilegi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567.

<sup>44</sup> J. Balsamo, « Montaigne, le style (du) cavalier et ses modèles italiens » *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n. 17/2, 1999, p. 253-268.

<sup>45</sup> Il faut préciser que le mot *Riverenza* n'est pas expressément lié au lexique de la danse. Il s'agit d'un mot polysémique qui est traité de manière extensive au vol. XVI du *Grande Dizionario* de Battaglia (p. 1046-1050). Il faut rappeler que le mot « révérence » est un mot qui existe en ancien et moyen français. Il faudrait donc comprendre si, à la Renaissance, on a tendance à utiliser en français le mot italien *riverenza*, ou si on donne à un terme français qui existait déjà un sens nouveau sous l'influence de l'italien *riverenza*.

<sup>46</sup> S. Battaglia, *Grande dizionario...*, cit., entrée « Canaria ».

<sup>47</sup> H. Estienne, *Deux Dialogues...*, cit., II, 113.





pas que Domenico appelle *contenza*, par exemple, et qu'il place parmi les neuf pas « naturels » (d'usage commun) indique une pose noble mais aussi une figure grave, statique, sans exagération. Le mot n'indique donc pas de manière spécifique un pas de danse, étant utilisé plutôt par translation du latin *continentia*, pour indiquer un quelque chose de modéré, de contenu. Le mot est presque hors d'usage et daté dans l'italien contemporain.

*L'Orchésographie*, publiée quelques années après *il Ballarino*, est un texte différent. Obéissant aux règles de civilité des traités, sur le modèle italien, Jean Tabourot lui donne une forme de dialogue qui, à travers le procédé maïeutique de questions et réponses, aborde la plupart des sujets nécessaires à la compréhension des bals. La première partie entend donner à la danse ses lettres de noblesse, rappelant que la danse apparaît dans la mythologie et dans l'histoire antique, ainsi que dans la Bible et dans les Évangiles. Dans le traité de Tabourot, les images ponctuent le texte au lieu d'être confinées, comme chez Sermoneta, dans la deuxième partie du traité ; elles ajoutent à la clarté de l'ensemble, trouvant une évidence dans l'illustration, surtout au profit du lecteur.

Dance vient de dancier que lon dit en latin Saltare : dancier c'est-à-dire saulter, saulteloter, caroler, baler, treper, trepiner, mouvoir et remuer les piedz, mains et corps de certaines cadences, mesures, et mouvementz, consistans en saultz, pliement de corps, divarications, claudications, ingeniculations, elevations, iactations de piedz, permutations et aultres contenances....<sup>48</sup>

La danse est identifiée par Tabourot avec son synonyme « saltation » (« la danse ou saltation », f. Br). Dans la description de la basse danse Tabourot décrit les mouvements : « Le premier mouvement est la reverence [...] La deuxième sorte de mouvement est le branle [...] La troisième sorte de mouvement, sont deux [i.e. pas] simples [...] La quatrième sorte de mouvement est le double [...] La cinquième sorte de mouvement est la reprise [...] »

Le lexique semble donc coïncider avec celui de Sermoneta. Par exemple, le mot *capriola* et sa variante plus antique *cavriola*, sur lequel le français forme le calque « capriole » consiste dans un saut qui s'effectue en soulevant les deux pieds, qui changent rapidement de position pendant qu'ils sont en l'air. Du nombre des battements de pieds dérive aussi le nom détaillé du pas : double, triple capriole. En plus de décrire et d'illustrer en détail, Tabourot utilise ce mot pour forger le nom de l'un des protagonistes de son *Orchésographie*<sup>49</sup>, Capirol<sup>50</sup>. Le mot entre vite dans la langue courante, vu que Montaigne aussi l'utilise dans les *Essais* : « et voudrais que le Paluel ou Pompée, ces beaux danseurs de mon temps, apprirent des caprioles à les voir seulement faire, sans nous bouger de nos places » (I, 26, 152). C'est le seul mot du lexique de la danse que Huguet identifie comme italianisme dans son dictionnaire<sup>51</sup>.

Cependant, malgré les similitudes entre Sermoneta et Tabourot, des différences surgissent dans les modalités : Tabourot renvoie au manuel latin d'Antoine Arena qui recommandait qu'on commence la danse avec le pied gauche (nous avons vu que Sermoneta le demande aussi). Cependant, le maître français de Tabourot originaire de Poitiers, recommande de commencer par le pied droit (« Quant à moy, ie tiens de mon maistre [...] qu'il la faut faire avec le pied gauche », f. 26v).

<sup>48</sup> *Orchésographie*, f. A4r.

<sup>49</sup> Tabourot Jean [Thoinot Arbeau], *Orchésographie*. Réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVI<sup>e</sup> siècle par Laure Fonta, Genève, Slatkine reprints, 1970 (édition Paris 1888).

<sup>50</sup> *Orchésographie*, f. 48r.

<sup>51</sup> E Huguet, *Dictionnaire...*, cit., ad vocem : « Cabriolle et noté comme italianisme ». Il enregistre aussi la variante *cabreole* et *capreole*.



Tabourot cite plusieurs fois Antoine Arena et son lexique latin ; il oppose à cette vision de la danse celle de son maître de Poitiers. Il nomme certains bals typiques comme le « Bal du tordion » où le mot « tordion » qui indique dès 1480 une danse animée<sup>52</sup>, et qui dérive d'un ancien mot « tourdion/tordion »<sup>53</sup>, *contorsion* (même racine que *tordre*), est à l'origine de l'italien *tordiglione*, nom d'une danse par couples, où le couple tournait ensemble en accomplissant des mouvements ; le mot indiquait aussi par translation la musique de cette danse. Tabourot aussi décrit cette musique comme « d'une mesure legiere et concitée » (f. 49v). Il s'agit ici du cas inverse d'un mot italien forgé sur le français, une casuistique moins courante par rapport au lexique italien de la danse qu'on a pu introduire en France à la Renaissance, mais qu'il vaudrait la peine de prendre en considération aussi.

À un lexique de base qui apparaît au début du traité, Tabourot ajoute d'autres vocables le long du traité. En décrivant la gaillarde, par exemple, il explique qu'il y a plusieurs mouvements desquels « sont tirez et procreez les vocables propres servant a cet art » (f. 40r) ; Tabourot indique avec précision que le vocabulaire « tiré » du lexique utilisé couramment (souvent emprunté à Sermoneta ou aux traités italiens) est enrichi avec des mots créés à nouveau, souvent des néologismes. Par contre, la coïncidence n'est pas toujours automatique. Il n'y a aucune évidence de correspondance lexicale pour le mouvement que Tabourot appelle la « Ruade » (f. 48r) et qui consiste à rester sur un seul pied tandis que l'autre se lève derrière, se pliant au genou. Le dictionnaire Huguot n'enregistre aucune acception liée à la danse, mais plutôt une définition liée à l'action de « lancer ». Toutefois, le verbe « ruader » contient chez Huguot des exemples liés au domaine de l'équitation où il est évident que le cheval lève sa jambe.

Quelques années après, au moment de la parution de *Le Gratie di Amore* de Cesare Negri, on peut observer que le lexique de la danse semble avoir accompli un certain chemin de « purification ». Le point de départ de Negri reste le traité de Sermoneta, « il non mai abbastanza lodato Messer Fabritio Carroso da Semoneta »<sup>54</sup>, comme l'auteur l'admet. Dans les trois traités qui composent l'œuvre, le lexique semble avoir perdu tout caractère régional. Il n'y a pas de traces de mots tel *trangarsi* qui peuvent être incompréhensibles à un certain nombre de lecteurs. Dans la Regola XV, « Del seguito spezzato al canario », Negri reprend par exemple l'italien régional *schisciare*, mais au lieu de lui donner un synonyme lui aussi dialectal comme l'avait fait Sermoneta (*strascinare*), il donne un synonyme parfaitement italien : « tirarsi dietro » (p. 110).

En conclusion de cette première ébauche d'analyse, qui est forcément partielle, le lecteur comprend alors que la porosité des échanges entre l'Italie et la France se réverbère aussi au niveau du lexique de la danse. Il est implicite que la circulation des hommes entre Italie et France, surtout dans le domaine de la danse et de la musique, constitue la base de ce phénomène. Si la langue italienne joue un rôle de premier plan, si la circulation des ouvrages en langue italienne ne rend pas nécessaire une traduction surtout vers la moitié du siècle, la France manifeste le besoin de se forger un lexique propre en plein essor des danses et des spectacles de cour, avec l'avènement du ballet. Le lexique, à base italienne, produit aussi un phénomène de retour. L'Italie, qui traverse elle aussi un moment important pour la constitution d'une langue « nationale » dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dans l'espace de la trentaine d'années qui séparent Caroso de Negri, semble soumettre son lexique à une sorte de « purification », éliminant la quasi-totalité des mots et tournures dialectales, de patois,

<sup>52</sup> D'après le *Trésor de la langue française* le Tordion est une « ancienne danse à trois temps ressemblant à la gaillarde ». Les premières attestations datent de 1480 (*tourdion* : « danse animée » et avant 1535 aussi *tourdion* : « contorsion »).

<sup>53</sup> Le *Trésor de la langue française* indique la variante *tourdion* tandis que le dictionnaire Battaglia indique la variante *tordion*. Le dictionnaire Huguot enregistre les acceptions de « contorsion, tour, action de tourner », « sorte de danse, mouvement de danse » mais aussi « air de danse » (*ad vocem* « tordion »).

<sup>54</sup> *Nuove inventioni*, p 2.



d'archaïsmes. C'est un premier pas vers la constitution d'une langue partagée et compréhensible, et c'est, encore une fois, un domaine, la danse, où Italie et France avancent presque de pair, comme souvent à la Renaissance.



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- BRACH Pierre de, *La Masquarade du triomphe de Diane et autres textes de théâtre*, texte établi, présenté et annoté par Concetta Cavallini, préface de Charles Mazouer, Paris, Hermann (« Vertige de la langue »), 2012.
- ESTIENNE H., *Deux Dialogues du nouveau langage français italianisé*, Paris, A. Lemerre, 1885, 2 vol.
- Gargantua e Pantagruelle di François Rabelais*, Introduzione a cura di Lionello Sozzi, Traduzioni e note di Antonella Amatuzzi, Dario Cecchetti, Paola Cifarelli, Michele Mastroianni, Lionello Sozzi, Testo a fronte a cura di Mireille Huchon, Milano, Bompiani, 2012.
- Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta diviso in due trattati, nel primo de quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno à gli atti, & movimenti che interuengono ne i balli, & con molte regole si dichiara come debbano farsi nel secondo s'insegnano diverse sorti di balli, & balletti si all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna, ornate di molte figure, et con l'intavolatura di liuto nella sonata di ciascun ballo, & il soprano della musica alla maggior parte de essi [...]*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1581.
- La Gloria del Cavallo. Opera dell'illustre s. Pasquale Caracciolo divisa in dieci libri: nei quali oltre gli ordini pertinenti alla Cavalleria, si descrivono tutti i particolari, che son necessari nell'allevare, custodire, maneggiare, e curar cavalli; accomodandovi essempli tratti da tutte l'histoire antiche e moderne, con industria e giudizio dignissimo d'essere avertito da ogni cavalliero. Con due tavole copiosissime, l'una delle cose notabili, l'altra delle cose medicinali. Con privilegi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567.
- MONTAIGNE Michel de, *Journal de voyage*, édition de F. Rigolot, Paris, Puf, 1992.
- MONTAIGNE, *Les Essais*, édition de Pierre Villey, Paris, PUF, 1965, I, 26, 152.
- NICOT J., *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne : auquel... sont les mots propres de marine, vénerie et faulconnerie... Avec une Grammaire francoyse et latine et le recueil des vieux proverbes de la France. Ensemble le Nomenclator, ramassez par Aimar de Ranconnet,... ; revu et augmenté... par Jean Nicot,... ; de Junius... [...]*, Paris, D. Douceur, 1606, <https://www.lexilogos.com/nicot.htm>)
- Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri, milanese, detto il Trombone,... nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, et di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore... Divisa in tre trattati...*, in Milano, appresso Girolamo Bordone, 1604.
- TABOUROT Jean [Thoinot Arbeau], *Orchésographie. Réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVI<sup>e</sup> siècle par Laure Fonta*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (édition Paris 1888).





## Textes critiques

- ALBERTI L., « Le renouvellement de l'héritage antique des fêtes royales françaises au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Traité et innovation en histoire de l'art*, par J.-R. Gaborit, Grenoble, édition électronique, 2009, p. 117-130.
- BALSAMO J. - CASTIGLIONE-MINISCHETTI V. - DOTOLI G., *Les traductions de l'italien en français au XVI<sup>e</sup> siècle*, Fasano-Paris, Schena-Hermann, 2009.
- BALSAMO J., « Le prince et les arts au XVI<sup>e</sup> siècle », *Seizième siècle*, 7, 2011, p. 307-332.
- BALSAMO J., « *l'amorevolezza verso le cose Italiane* ». *Le livre italien à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2015.
- BALSAMO J., « Montaigne, le style (du) cavalier et ses modèles italiens » *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n. 17/2, 1999, p. 253-268.
- BATTAGLIA S., *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, 1961-2002, 21 vol.
- BOURCIER P., *Histoire de la danse en Occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1994.
- BROCKLISS L., « Classification des sciences dans le monde universitaire et les facultés de médecine (1540-1640) », *Nouvelle Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 20/1, 2002, p. 31-45.
- CAVALLINI C., « "Il più perfetto favellare della Toscana": les Italiens et leur langue selon Montaigne », *Cahiers d'études italiennes*, 28, 2018, [en ligne].
- CAVALLINI C., « Pierre de Brach et le spectacle 'privé' à Bordeaux au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Spectacles et pouvoirs en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque commun du Centre de recherches sur l'Europe classique et du Centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 17-19 novembre 2009, Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer et Anne Surgers (dir.), Tübingen, Narr Verlag, 2011 (Biblior17, 193), p. 13-27.
- CAZAUX C., *Musique à la cour de François I<sup>er</sup>*, Paris-Tours, ENC-CESR, 2002.
- CHATENET M., *La Cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002.
- CORTELAZZO M. - ZOLLI P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Torino, Zanichelli, 1987.
- CORTELAZZO M. - MARCATO C., *I Dialecti italiani. Dizionario etimologico*, Utet, 1998.
- DEVOTO G., *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1999.
- DRAGONETTI A., *Le vite degli illustri aquilani. Prima serie*, Aquila, Francesco Perchiazzi editore, 1847, p. 189.
- FOA J. - GELLARD M., « Mars transfiguré. Catherine de Médicis et le règne de la danse », *Seizième siècle*, 12, 2016.
- FRANKO M., *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, trad. Sophie Renaut, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005.
- GOUPIL-LUCAS-FONTAINE M. - KHATTABI N. - LIONETTO A. (dir.), *La Fête à la Renaissance, Le Verger*, VI, déc. 2014.
- GUENÉE B. et LEHOUX F., *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, Éditions du CNRS, 1968.
- HANDY I., *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, H. Champion, 2008 ; « à l'ancienne et à la moderne ». *Musiques pour le roi Henri de France et de Navarre*, Pau, Les petits cahiers du Château de Pau n. 4, 2013.
- HUGUET E., *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1928 (t. 1) - 1967 (t. 7).
- JOUANNA A., *La France du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996,



- L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a cura di Francesco Bruni, Utet, 1994.
- La Muse de l'éphémère : formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*. Sous la direction d'Aurélié Delattre et Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- LE ROUX N., *La Faveur du Roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547-vers 1589)*, Paris, Champ Vallon, 2000.
- Les Entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV*, 2 tomes, éd. Marie-France Wagner (ed.), « Textes de la Renaissance », 2010.
- LÉVY T., « La fête imprévue : entrées royales et solennelles à Lyon (1460-1530) », *Questes*, 31/2015, p. 33-44.
- LOUISSON LASSABLIÈRE M.-J., « L'enseignement de la danse par la métaphore macaronique », *Seizième siècle*, 9, 2013, p. 237-246.
- MACGOWAN M., *L'Art du ballet de cour en France*, Paris, CNRS, 1978.
- MALAGOLI Giuseppe, *Vocabolario pisano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1939.
- MAZZACURATI G., *La Questione della lingua dal Bembo all'Accademia fiorentina*, Napoli, Liguori, 1965.
- NIERI I., *Vocabolario lucchese*, Lucca, G. Giusti, 1902.
- PARESYS I., « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s)* [En ligne], 4, 2012, mis en ligne le 7 février 2012 (<http://apparences.revues.org/1229>).
- PETÉY-GIRARD B., *Le Sceptre et la Plume. Images du Prince protecteur de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.
- PRUNIÈRES H., *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens, 1914.
- ROUGET F., « Jean-Antoine de Baïf et l'Académie du Palais (1976) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009/2 (vol. 109), p. 385-402.
- SPARTI Barbara, *Un francese "napoletano" e il ballo nobile*, in «La Danza Italiana», 7, 1989, p. 9-29.
- SURGERS A., « En route vers un monarque normal ou l'extinction de la croyance en un double corps du roi. L'exemple de l'habit à l'antique (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle), in *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, sous la direction de C. Cavallini et Ph. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 43-68.
- SURGERS A., *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, A. Colin, 2009.
- TOMMASEO N. – BELLINI B., *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-79.
- Trésor de la langue française (Trésor de la langue française informatisé : <http://www.atilf.fr/tlfi>)*
- Un air de Renaissance. La musique au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition 11 septembre 2013-6 janvier 2014, Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen, 2013.
- VITALE M., *La questione della lingua. Nuova edizione*, Palermo, Palumbo, 1984.
- Voir l'habit. Discours et images du vêtement du Moyen Age au XVII<sup>e</sup> siècle*, par D. Duport et P. Mounier, Ber, Peter Lang, 2015.
- YEATS F., *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, University of London-Warburg Institute, 1947.