



LA DANSE DE LA RENAISSANCE, UN ART TROP EPHEMERE POUR ETRE TRADUIT ET MIS EN LIVRE ?

Gautier AMIEL et Adeline LIONETTO (U. Paris-Sorbonne)

*Et la musique jouant seule semblait continuer ce qu'on était trop éphémère pour formuler.
Et enfin voici qu'un silence s'élargit, comme un épervier à mailles pâles jeté aux soirs de grande pêche ; on
se levait ; il paraît que c'était Salomé.*

Jules Laforgue, « Salomé », *Les Moralités légendaires* (1887).

Au siècle dernier, les études sur les danses de cour de la Renaissance ont largement bénéficié du renouveau de la recherche sur les festivités auliques de la période pré-moderne.

En effet, les travaux de l'anglaise Frances Yates sur les fêtes françaises du XVI^e siècle ont ouvert des voies remarquables. Dans son ouvrage sur *Les Académies en France au XVI^e siècle*¹, fruit de conférences prononcées à Londres à l'hiver 1940, et publié en 1947, Frances Yates a par exemple bien montré comment l'Académie de Poésie et de Musique, fondée par lettres patentes en 1570 sur l'initiative de Jean-Antoine de Baïf et de Thibaud de Courville, a cherché à accorder les mots à la musique et à la danse pour donner à voir et à entendre des spectacles harmonieux et apaisants, censés calmer l'humeur belliqueuse des courtisans. Elle a ainsi remis en perspective la question de l'union et de la complémentarité des arts à la cour des derniers Valois, ce qui l'a naturellement conduite à proposer tout un chapitre de cet ouvrage sur le *Ballet comique de la Reine* de Balthasar de Beaujoyeux et le lien qu'entretenait ce spectacle avec la politique religieuse d'Henri III².

A sa suite, son élève, Margaret McGowan a d'ailleurs publié un ouvrage qui a fait date, sur ce genre du ballet qui naît, d'après elle, en 1581 avec la « super-production » de Beaujoyeux : *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*³. On ne compte plus, à partir de ces travaux, le nombre d'études qui ont ensuite été consacrées à ce ballet de Circé, et ce par des spécialistes de domaines très variés : historiens, historiens de l'art, historiens de la danse, historien du livre, musicologues⁴...

Si, depuis leur parution, ces travaux ont parfois été discutés sur certains points, ils n'en ont pas moins ouvert de nouvelles perspectives. Au niveau méthodologique, ils s'appuient sur une transdisciplinarité évidente : l'approche est bien souvent historienne mais se déploie à partir de textes littéraires et d'œuvres d'art considérées comme des témoins à part entière de toute une politique culturelle, de l'évolution d'institutions et de coutumes collectives qui sont toujours profondément questionnées.

Dans tous les travaux de Margaret McGowan affleure d'ailleurs cette conscience de croiser les approches disciplinaires dans sa manière d'appréhender les fêtes de cour et les

¹ Frances Yates, *Les Académies en France au XVI^e siècle* (1947), Paris, PUF, 1996.

² *Ibid.*, « Académies et divertissements de cour : le Ballet comique de la reine », p. 323-376.

³ Margaret McGowan, *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, éditions du CNRS, 1963.

⁴ Voir à cet égard la bibliographie de l'article de Béatrice Pfister publié dans le présent numéro, « Le livre du *Ballet Comique de la Reine*, « ce petit monument » : enjeux du regard du lecteur à travers les siècles ».



réalités chorégraphiques qu'elles recoupaient. Elle n'hésite par exemple pas à étudier, dans *La Danse à la Renaissance*⁵, des sources manuscrites (comme le *De pratica seu arte tripudii* de Guglielmo Ebreo, traité de la fin du XV^e siècle), des sources iconographiques (les dessins de la collection de François Roger de Gaignières par exemple), des textes littéraires (des nouvelles, des poèmes...), des relations de voyage (on peut citer le journal de Giovanni Venturino da Fabriano, précieux témoignage sur les fêtes de carnaval organisées à la cour de France en 1572), ou encore des traités pédagogiques (comme l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau), et ce pour essayer de donner l'idée la plus précise et complète possible de ce qu'était la danse savante pratiquée à la cour pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle. Car, et c'est un point qui pourrait nous paraître regrettable, la production scientifique de Margaret McGowan se concentre surtout sur les toutes dernières décennies du XVI^e siècle et toute la première moitié du siècle suivant.

Toujours est-il que par sa méthode, ses analyses, cette volonté de travailler sur une immense variété de textes et de supports, Margaret McGowan a ouvert de belles et grandes perspectives et a laissé les soixante premières années du siècle à étudier.

Les travaux de Marie-Joëlle Louison-Lassablière ont en grande partie comblé ce vide avec ses *Etudes sur la danse*⁶ mais surtout avec *Les Feuilletts pour Terpsichore*⁷, qu'elle publie en 2007, où elle nous livre une grande variété de textes sur la danse (traités théoriques, livrets de ballets, textes législatifs, partitions chorégraphiques) datant pour les plus anciens du milieu du XV^e siècle. Plus tard, avec son édition du texte d'Antonius Arena, *Ad suos compagnones...*⁸, publié en 1531, elle met à disposition un texte troublant, composé dans une langue hybride, et qui constitue le premier livre didactique de l'histoire de la danse en France, raison pour laquelle Thoinot Arbeau y fait référence dès 1588 dans son *Orchésographie*.

Dans cette étude, comme dans l'ensemble des travaux de Marie-Joëlle Louison-Lassablière, on retrouve le souci de s'interroger sur les rapports de la danse à l'écrit, que celui-ci soit en latin, en français, en prose ou en vers. Sa traduction de l'ouvrage d'Arena est exemplaire de la démarche transdisciplinaire que nous avons souhaité adopter puisqu'elle traduit du latin (ce qui suppose des connaissances linguistiques) et réussit à mettre à notre disposition certaines images grâce à sa propre pratique chorégraphique qui lui a permis de comprendre des expressions qui sans elle seraient restées absconses.

Enfin, pour achever ce parcours tout à fait partial et partiel, mais qui vise à mettre en évidence les études qui nous ont conduits à formuler le contenu et les ambitions de ce colloque, nous voudrions évoquer l'ouvrage de Benoît Bolduc, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*⁹, paru en 2016. Benoît Bolduc s'intéresse dans ce travail au livre de fête en tant qu'il donne à lire, à voir et à imaginer la fête dans son essence, c'est-à-dire indépendamment des vicissitudes du réel et de tout ce qui, au moment de son déroulement, a pu en entraver la compréhension. Benoît Bolduc oppose ainsi deux expériences, celle de la fête proprement dite, caractérisée par une forme de foisonnement voire de grouillement empêchant la saisie totale de toutes les informations offertes aux sens des spectateurs, et celle de la lecture, intime, agréable, dans un lieu et selon la temporalité élus par le détenteur du

⁵ Margaret McGowan, *La Danse à la Renaissance, sources livresques et albums d'images*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.

⁶ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁷ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuilletts pour Terpsichore. La danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁸ Antonius Arena, *Ad suos compagnones...*, texte établi, traduit, annoté et commenté par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris, Honoré Champion, 2012.

⁹ Benoît Bolduc, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2016.



livre décrivant l'événement. La question centrale qui est posée par Benoît Bolduc touche au domaine de la réception : le lecteur de la relation festive n'est-il pas en définitive le véritable destinataire de tous les signes mis en œuvre dans la fête, de toutes les inventions et de la manière dont elles se complètent les unes les autres en vue de la production d'un message ? Le livre n'est-il pas le seul espace où cette totalité peut se laisser embrasser et interpréter ?

Si l'ouvrage de Benoît Bolduc ne concerne pas directement la danse, les questions qu'il pose sur le rapport du spectacle éphémère à l'écrit sont essentielles et ont largement nourri notre réflexion. Quelles sont, en somme, les modalités du passage de la danse à la scène silencieuse et immobile du livre ? Quelles images de la danse nous sont ainsi données à lire et à voir ? Ainsi soumis aux règles qui régissent un autre media que celui de la scène (les règles de la rhétorique, les règles de la composition d'un ouvrage imprimé à figures, etc...), le souvenir de la danse tel qu'il nous est transmis est-il fidèle ?

Dans la droite ligne de tous ces travaux, le colloque d'avril dernier et, à sa suite, ce numéro du *Verger*, concernent bien des disciplines multiples (c'est pourquoi nous avons choisi de parler de « regards croisés »). Nous avons en effet à cœur de rendre compte des mots, des textes, des partitions, des images et donc d'une certaine langue de la danse qui s'est exprimée sur des supports multiples. Il s'agit ainsi d'essayer de rendre compte de la richesse, qui n'est plus à démontrer, de la danse et de la chorégraphie au XVI^e siècle en faisant se croiser, se rencontrer et dialoguer des approches et ainsi faire progresser nos connaissances et notre réflexion autour du geste dansé.

Mais c'est aussi parce que la danse comme la chorégraphie sont des objets de fascination pour des regards intéressés, avides et méticuleux que nous avons fait le pari de cette interdisciplinarité. Qu'ils s'agissent de textes littéraires, théoriques, de livrets de ballets ou d'autres types d'écrits et de supports visant à fixer (de) la danse, étudier ces documents pour leur valeur intrinsèque nous permet de toucher du doigt ce qu'étaient les pratiques dansées à la Renaissance, et mérite de s'envisager avec et dans une forme de plasticité qui doit se hisser à la hauteur de la complexité et de la richesse du mouvement dansé.

Ce colloque fut pensé selon deux axes, « Entrez dans la danse » et « Voyez comme l'on danse », qui nous permettent en réalité de toucher à trois grands champs de l'étude de la chorégraphie à la Renaissance : les théories de la danse et de son apprentissage, sa mise en pratique et sa représentation selon différentes modalités ; les trois pouvant bien entendu se mélanger en un même support, et c'est d'ailleurs ce qui fera tout l'intérêt de ces études.

Avant, donc, d'entrer dans la danse, il convient d'apprendre à danser. Pour cela, la Renaissance n'a pas hésité à multiplier les textes qui visent à transmettre les codes de la danse, ses règles, son ordre, mais aussi à donner à son lecteur un certain sens du mouvement. L'article de Marie Raulier nous permet d'entrer dans ces problématiques en adoptant d'emblée une approche comparative. En analysant les deux textes fondateurs que sont *L'Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau pour l'art de la danse et *Le Cavalier François* (1593) de Salomon de Labroue pour l'art équestre, son article met en avant les similitudes stylistiques des deux traités. Ces points communs nous permettent de saisir la richesse de la « rhétorique chorégraphique » prise dans une acception large, mais rappelle aussi que la danse faisait partie de l'éducation de la noblesse, au même titre que l'équitation et l'escrime. Ainsi l'apprentissage du mouvement dansé n'est pas sans lien avec d'autres pratiques ; et c'est également ce que met en lumière le travail de Mathieu Ferrand qui, à partir du texte d'Antonius Arena, *Ad suos compagnones ...* (1531), qui se concentre sur les pratiques dansées par les jeunes gens en Avignon, tente d'analyser la manière dont la danse s'insinue dans les pratiques des étudiants parisiens. La question chorégraphique trouve souvent sa place en marge des enseignements de l'université parisienne, qui récuse et condamne ces pratiques. Morale, éthique ou encore



questions pédagogiques sont autant d'entrées pour interroger la danse qui semble s'intégrer à bien d'autres pratiques étudiantes.

Marie-Joëlle Louison-Lassablière interroge quant à elle la notion de normes en lien avec les pratiques dansées. S'il ne s'agit pas de l'antagonisme entre le corps lascif des danseurs et la norme morale forgée par la religion (thème récurrent qui sera le centre des derniers articles de ce numéro), il est cependant question des normes auxquelles doit se conformer le danseur. En se plongeant dans le traité d'Antonius Arena, Marie-Joëlle Louison-Lassablière envisage la dimension quasi militaire de ce texte et interroge la manière qu'il a d'énoncer des règles, bien rigides mais qui ne manquent pas d'humour, pour que tout un chacun puisse correctement danser. Enfin, Concetta Cavallini propose une analyse qui s'attache au détail linguistique et lexicologique du texte chorégraphique, en proposant une étude comparée du lexique utilisé dans les traités de danse italiens et français. En s'appuyant sur le *Ballarino* (1581) de Fabrizio Caroso da Sermoneta, *Le gratie d'Amore* (1602) de Cesare Negri et *l'Orchesographie* (1589) de Jean Tabourot, sa proposition nous permet de saisir la grande variété et la précision du langage chorégraphique italien et français, ainsi, peut-être, que notre difficulté à le comprendre totalement aujourd'hui.

Parler de danse à la Renaissance nécessite aussi de s'intéresser à ce qui accompagne ces danses, c'est-à-dire la musique. Une deuxième partie de ce *Verger* se développe alors tout particulièrement autour de cette dimension pratique. Cecilia Nocilli s'attaque à ce domaine avec une très grande minutie en nous présentant ses dernières découvertes autour de la figure de Domenico da Piacenza. En privilégiant une approche paléographique et codicologique, ses plus récentes recherches ont permis de mettre en lumière des aspects encore inconnus (comme la date et le lieu de rédaction) du *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* (1454-1455ca.), qui est la plus ancienne source théorique et pratique concernant l'art chorégraphique. Luc Vallat quant à lui s'intéresse, en musicologue, à la place et aux modalités de publication de pièces musicales pensées pour accompagner des danses dans la production de l'éditeur parisien Pierre Attaignant.

Stéphane Partiot propose quant à lui une étude du lien entre danse et écriture en envisageant la production des éditeurs Bonfons et Rigaud sous l'angle de la présence du vocabulaire musical dans leurs publications qui relierait le texte poétique à une danse particulière.

Après s'être ainsi intéressé à la pratique de la danse, son apprentissage, sa réalisation et ce qui l'entoure, les autres articles de ce numéro constituent le relais de regards, différents, portés sur la pratique chorégraphique renaissante. Le regard de l'histoire nous permet de voir comment s'est construit à la fois la réception de la danse et des ballets de la Renaissance. À travers l'exemple du *Ballet comique de la Reine*, Béatrice Pfister, retrace l'histoire et le mythe que représente le *Ballet comique de la Reine* de Beaujoyeux, depuis la publication de son livret en 1582 jusqu'à nos jours. Bénédicte Jarasse partage ces interrogations, mais s'intéresse à un autre corpus qui se compose de publications des XVIII^e et XIX^e siècles, rédigées bien plus par des amateurs de danse que de véritables spécialistes. Son article se centre sur ces analyses d'amateurs férus qui proposent une vision de la danse de la Renaissance historiquement et idéologiquement marquée, à une époque qui voit naître et s'installer le ballet romantique.

Ces regards ne sont cependant pas toujours bienveillants. Si certains articles avaient pu aborder la question de la censure morale et des problèmes éthiques que posent la danse, la dernière partie de ce numéro s'y intéresse plus franchement. Samuel Cuisinier-Delorme rend alors compte des débats qui eurent lieu en Grande Bretagne. En s'appuyant sur trois grands traités moraux de l'époque, *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes* (John Northbrooke, 1577), *A Treatise Of Daunces* (publié anonymement en 1581) et *The Anatomie of Abuses* (Philip Stubbes, 1583), il montre que la danse (sur laquelle on



trouve peu de livres, la Renaissance anglaise ayant offert peu de textes chorégraphiques) est bien l'objet de nombreuses passions. De son côté Matteo Leta rend compte, dans son article « 'Car où sont ces sauts et danses lascives, là aussi est le diable' : sorciers et démons dansants à la Renaissance », de la manière dont la danse et la description chorégraphique deviennent des éléments traditionnels des textes qui s'intéressent aux figures de sorcières ou de toutes autres minorités diabolisées.

Enfin, parce que le colloque qui donne lieu à cette publication fut aussi l'occasion non seulement de mettre des mots sur du mouvement, mais du geste sur des mots, Christine Grimaldi (chorégraphe de la Compagnie Christine Grimaldi et des ateliers du 'Tracervatoire') se propose de revenir sur sa prestation et offre en guise de conclusion à ce numéro une réflexion personnelle sur la manière et les différentes possibilités de s'approprier les danses du XV^e siècle. Comment, comme le suggère la chorégraphe, danser à nouveau ces « chorégraphies », alors qu'« il y aura toujours quelques siècles et plusieurs mondes » entre elles et nous ? Plus largement, cette question fut aussi celle du colloque ; et ce numéro n'y répond que dans une petite mesure, prenant alors peut-être la forme d'une promesse de réponse à venir.

En effet, à l'issue des nombreux échanges qui furent les nôtres, nous nous sommes rendus compte de la nécessité de poursuivre ce travail commun. Il nous est apparu crucial non seulement de préserver et transmettre un patrimoine culturel menacé d'oubli mais aussi de mener une réflexion d'une part sur les langues vernaculaires européennes de la Renaissance et d'autre part sur les espaces spectaculaires de la première modernité.

Nous souhaiterions, dans le sillage de la contribution de Concetta Cavallini¹⁰, poursuivre l'étude du développement d'un lexique de spécialité dans les langues vernaculaires et les dialectes de la première modernité et travailler sur les échanges linguistiques entre pays (emprunts, transpositions...). Il faudrait par ailleurs compléter cet axe linguistique et technique par un axe de réflexion sur les espaces chorégraphiques à la Renaissance.

Si avant la deuxième moitié du XVI^e siècle, il n'existe pas de lieu expressément consacré à la danse de cour dans les demeures princières ou royales, des salles de bal commencent en effet à être construites à la fin du règne de François I^{er} et sous celui d'Henri II. Comme nous le rappellent les travaux de Monique Chatenet¹¹, avant cela, des espaces chorégraphiques éphémères étaient rapidement aménagés. Mais, à la fin de son règne, François I^{er} fait construire à Saint-Germain une première salle de bal et sous le règne de Henri II, les trois principales résidences de la Couronne -Saint-Germain, Fontainebleau et le Louvre- sont dotées d'un lieu permanent pour les fêtes. Il faudrait en outre étudier l'évolution de la salle de bal en salle de spectacle avec l'aménagement du Petit-Bourbon au Louvre dès la fin des années 1560 : salle de plus de 1000 m² (contre 600 pour la salle des Caryatides), équipée de deux niveaux de tribunes appuyées sur les murs, elle se prête en effet plus à des productions colossales supposant l'utilisation de dispositifs scéniques très imposants (songeons aux chars utilisés lors du *Ballet comique de la Reine* d'octobre 1581, qui devaient mesurer environ huit mètres de haut).

En somme, le colloque a été riche -en témoignent les contributions réunies dans ce numéro- et nous a permis de faire le point sur des champs encore trop peu défrichés dans le domaine des études sur la danse de la Renaissance. Nous espérons avoir l'opportunité de suivre ces pistes de recherche dans les mois et années à venir.

¹⁰ Concetta Cavallini, « Le lexique de la danse entre Italie et France dans la seconde moitié du XVI^e siècle ».

¹¹ Voir notamment Monique Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle, Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, coll. De architectura, 2002, chapitre VII « Le château à l'épreuve des fêtes », à partir de la p. 217.



Bibliographie

Œuvres

ARBEAU Thoinot, *Orchésographie ou Traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jehan des Preyz, 1589.

ARENA Antonius, *Ad suos compagnones...*, texte établi, traduit, annoté et commenté par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris, Honoré Champion, 2012.

EBREO Guglielmo, *De pratica seu arte tripudii*, BnF, Ms italien 973 (olim Codex D. de Cangé 101 puis Regius 7747 (3)), 1463.

VENTURINO DA FABRIANO Giovanni Battista, *Rellatione del viaggio fatto dal'III. mo et R. mò card. Alessandrino legato apostolico alli ser.mi Re di Francia, Spagna e Portogallo, con le annotationi delle cose più principali delle città, terre et luochi descritto da M. Gio. Battista Venturino da Fabriano*, Vatican Ms., BAV. Urb. Lat. 1697.

Textes critiques

BOLDUC Benoît, *La fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques, 1549-1662*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle : Série Théâtre ; 5 », 2016.

CHATENET Monique, *La Cour de France au XVI^e siècle, Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, coll. De architectura, 2002

LOUISON-LASSABLIÈRE Marie-Joëlle, *Etudes sur la danse de la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LOUISON-LASSABLIÈRE Marie-Joëlle, *Feuillets pour Terpsichore. La danse par les textes du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

MCGOWAN Margaret, *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, éditions du CNRS, 1963.

MCGOWAN Margaret, *La Danse à la Renaissance, sources livresques et albums d'images*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.

YATES Frances, *Les Académies en France au XVI^e siècle (1947)*, Paris, PUF, 1996.