



ANTONIUS ARENA OU L'ŒIL DU MAÎTRE

Marie-Joëlle LOUISON-LASSABLIÈRE
IHRIM CNRS 5317 Saint-Etienne

Issu d'une famille provençale, Antonius Arena (1500 ?–1544) est né à Solliès. En 1519, il s'inscrit à l'Université en droit d'Avignon. Ses études, perturbées par une épidémie de peste en 1521, se poursuivent à Toulouse. Son diplôme obtenu, il s'engage aux côtés du marquis de Saluces et participe à la septième guerre d'Italie. Après le sac de Rome par les Impériaux (1527), il retourne en France sans solde ni ressources et décide de donner des cours de danse pour s'assurer quelques revenus. C'est alors qu'il jette sur le papier l'ébauche de ce qui est appelé à devenir le premier manuel de pédagogie chorégraphique du XVI^e siècle français. À nouveau enrôlé dans la cavalerie du capitaine Lautrec en 1528, il revient à Solliès écrire *Ad suos compagnones*¹ où il consigne son expérience de maître à danser. Cette œuvre paraît à Lyon chez Claude Nourry en 1529. Son succès est tel qu'il conduit l'auteur à la retoucher pour en livrer une version définitive en 1531.

Elle comporte en premier lieu une double introduction en prose dans laquelle il définit son sujet : la basse danse². Le texte proprement dit est un poème en distiques élégiaques de 1886 vers rédigés en macaronique, langue hybride qui latinise un répertoire vernaculaire³ en lui appliquant les désinences et la syntaxe du latin classique. La première partie (v. 1-708) est une courte autobiographie. La seconde (v. 709-1668) développe d'abord des considérations générales sur l'art de danser et s'apparente aux manuels de convenance. Suit un discours très technique sur la chorégraphie de la basse danse dite 'commune' (v. 1669-1738) qui se clôt par la liste des basses danses 'incommunes'⁴ en vogue dans les années 1520–1530.

Arena ne s'attarde pas à y évoquer le quotidien. Ni cyprès, ni cigales : il ne décrit pas la Provence, pas plus que la cité d'Avignon ou les salles de bal qu'il fréquente. Son regard n'est pas accroché par ce qui aujourd'hui nous paraîtrait typique. Mais il se pose sur son élève auquel il enjoint à son tour de regarder les autres danseurs pour apprendre d'eux les danses qu'il lui faut connaître. Du premier coup d'œil, il repère celui qui a du talent et pour lequel il conçoit sa didactique. Si son approche est avant tout pédagogique, elle n'exclut pas une vision esthétique de son art, empreinte d'un humour parfois acerbe.

LE REGARD PÉDAGOGIQUE

À la lecture du manuel d'Arena, on est frappé par l'importance du regard. Le verbe *video* est suremployé et pourtant le pittoresque ne réside ni dans les formes ni dans les couleurs : il caractérise ce qui advient. *Video* est plus ou moins l'équivalent de *fit*. En juriste, Arena s'intéresse aux faits, aux cas, aux règles et porte sur la danse un regard normatif.

À ses yeux, la règle possède des atouts majeurs : elle conduit à la perfection parce

¹ Titre complet : *Anthonius Arena provincialis de bragardissima villa de Solerijs ad suos compagnones studentes qui sunt de persona friantes bassas dansas in gallanti stilo bisognatas : et de novo per ipsum correctas et ioliter augmentatas cum guerra Romana totum ad longum sine require : et cum guerra Neapolitana : et cum revolta Genuensi : et guerra Avenionensi : et Epistola ad falotissimam garsam pro passando lo tempus alegrementum mandat*, Lyon, Claude Nourry et Pierre de Vingle, 1531. La traduction faite par nos soins a été publiée chez Honoré Champion en 2012.

² Danse de bal exécutée en couple, lente et majestueuse. Attestée dans les cours européennes dès le début du XV^e siècle, elle fut en usage jusque vers 1550. Sa chorégraphie, dite terre à terre, n'est composée que de 5 pas de base.

³ Le macaronique d'Arena est un mélange de français, d'occitan et d'italien latinisés.

⁴ Les danses communes contiennent 20 mesures et souscrivent à une composition régulière reposant sur une symétrie parfaite de part et d'autre d'une séquence centrale figée (2 pas simples et 3 pas doubles). Au contraire, les basses danses dites 'incommunes' ont un nombre de mesures variable. Leurs pas s'effectuent selon une combinatoire propre à chacune d'elles, ce qui oblige le danseur à les connaître par cœur.



qu'elle est garante de la tradition (l'adverbe *bene* apparaît en 51 occurrences en 1030 vers, soit en moyenne une fois tous les 20 vers). Nombre d'hexamètres se terminent par *rite* qui fournit au poète le trochée idéal. Ce terme polyvalent qui signifie « conformément aux rites », « selon les règles », « à juste titre » et « de manière habituelle⁵ » résume sa pédagogie. Corroboré par les expressions *recte*, *decet*, *ordine*, *de jure*, il pose pour principe que bien danser, c'est danser selon les règles. Contrairement aux autres disciplines artistiques qui s'épanouissent à la Renaissance, la danse ne peut se prévaloir d'une origine antique. Il s'agit donc de jeter les bases d'une technique qui demande encore à être codifiée.

Arena insiste sur la transmission du savoir, se référant aux *falloti patres* (v. 838) ces joyeux ancêtres qui auraient chorégraphié les chansons à danser. Sans les nommer explicitement, il désigne sans doute les maîtres à danser italiens du Quattrocento. Aussi est-ce avec humour qu'il concède à Bartolo toute autorité en matière de basse danse (v. 932) ! Bartolo de Sassoferrato (1314-1357) était en fait un professeur de droit connu pour ses commentaires du *Corpus Iuris Civilis*. Spécialiste de la jurisprudence, il fut également le fondateur du droit international qu'il a consigné dans son *Tractatus represaliarum*. Même si Arena lui voue une admiration sans borne, rien ne permet d'affirmer que Bartolo ait eu des compétences chorégraphiques. D'ailleurs sa bibliographie n'en porte pas trace. Mais la mention de son nom renvoie à deux notions dont Arena a besoin pour asseoir son crédit d'enseignant : l'internationalité des normes et la jurisprudence.

Toutes les règles édictées dans le manuel sont formulées au présent de vérité générale, comme incontestablement valables dans le temps et dans l'espace. On en déduit que pour l'auteur on ne danse pas à la française ou à l'italienne : la basse danse a des normes intangibles qu'aucune pratique locale ne saurait altérer. Ainsi du pas double :

*Percute de pedibus marchando quattuor ictus,
sed tres una facit altera gamba semel⁶.* (v. 911-912)

Pour autant, la norme est spécifique et ne peut s'accommoder de références qui lui sont étrangères. Par exemple, il convient de distinguer le pas d'arpenteur du pas chorégraphique :

*Istos sed passus tam grandes reddere noli,
ut mensurando condere iura solent.
Quinque pedes faciunt passum de iure, memento :
legales passus ergo trepare cave.
Passus dansandi non sit pede longior uno
in bassis dansis, Bartolus ista docet⁷.* (v. 927-932)

Les géomètres du XVI^e siècle utilisant les mesures romaines, le pas légal ou *passus* valait 1,479 m et le *pes* 0,296 m. Si le conseil donné par Arena relève du bon sens, la loi qu'il énonce sur l'écartement des pieds va s'imposer durablement sous le nom de « pas menu », jusqu'à ce que la danse néo-classique la transgresse. Mais Bartolo n'y est pour rien... L'auteur excelle également dans l'étude de cas, comme celui-ci. Quand exceptionnellement un danseur mène deux jeunes filles à la fois, il doit regarder l'une en plongeant la révérence puis l'autre en se relevant. Il accorde ainsi à l'une la primeur de son salut, à l'autre la faveur d'une discrète connivence. Pour l'avoir expérimentée lui-même, Arena considère que cette situation fait jurisprudence et emploie le mot *casus* au sens juridique, à traduire par « cas d'école » (v. 897).

⁵ Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, édition revue et augmentée, Flobert P. (dir.), Paris, Hachette, 2000, s. v. RITE.

⁶ « En marchant, marque avec tes pieds quatre appuis, une jambe en fait trois et l'autre un seul. »

⁷ « Evite d'allonger tes pas à la dimension de ceux que les normes officielles ont établis comme unités de mesure. Cinq pieds équivalent à un pas selon la norme, souviens-t'en. Attention à ne pas tréper en pas légaux. Qu'un pas de danse ne mesure pas plus d'un pied dans les basses danses, c'est Bartolo qui l'enseigne. »



Comme le droit, la danse s'apprend par cœur et l'auteur y invite son élève en ces termes : « *hunc bene de testa se forset discere librum*⁸. » (v. 721) Elle nécessite un apprentissage exigeant qui requiert mémoire et assiduité puisqu'il faut en retenir toutes les lois. L'auteur en distingue trois types :

- 1) les lois chorégraphiques transmises par la tradition qui prescrivent les pas et les déplacements
- 2) les lois propres à la musique qui imposent la mesure et le tempo
- 3) les lois sociales qui enjoignent par exemple de saluer sa partenaire en ôtant son chapeau ou de la raccompagner à la fin d'une danse.

Naturellement, toute loi a ses gloses dont se méfie le juriste dans la mesure où elles altèrent la chorégraphie et ne servent que les desseins de ceux qui veulent briller :

*Sed sic non servant bragardi tempore nostro,
omnes balantes nunc tricotare volunt :
omnia pervertunt nunc floretando friantes,
quilibet in dansis glosat, amice, modo*⁹. (v. 961-965)

Les termes *tricotare*, *floretando* et *glosat* condamnent toute interprétation personnelle et toute virtuosité qui n'auraient pour objet que d'ajouter des appoggiatures à la chorégraphie originelle. Arena s'en tient donc aux fondamentaux (*dura lex, sed lex*) et rappelle à son lecteur que toute improvisation pourrait être immédiatement sanctionnée par la chute ou la réprobation générale (v. 1151-1152). Rigoureux sans être rigide, il lui arrive cependant de faire quelque entorse à ses principes quand la situation l'exige, comme d'allonger le pas pour ne pas heurter d'autres danseurs plus maladroits (v. 1108). Il élabore ainsi une sorte de casuistique à l'usage du danseur qui, à la souplesse physique, est censé allier l'adaptabilité aux circonstances.

Ad suos compagnones est également un manuel du savoir-danser dont les consignes sont libellées sur le mode injonctif. Il veut imposer la règle par la pédagogie de l'erreur en distinguant le faux pas du pas faux.

Entendons par faux pas le lapsus chorégraphique, le pas que l'on fait sans intention, par inadvertance ou incompetence. Or, trébucher ou tomber n'est pas excusable. Arena n'utilise jamais d'expressions telles que « ce n'est pas de sa faute », jamais d'excuses pour un handicap qui nuirait à la pratique de la danse (souffle court, jambes arquées, arythmie cardiaque...). Pourquoi cette sévérité ? Parce que le faux pas révèle un manque de contrôle de soi et procède d'une conduite instinctive, à la façon d'un animal. C'est une régression de la condition humaine. À ceux qui l'oublient, il convient d'appliquer un « remède de cheval » : les entraver.

*Et mestrus trapas in gambis ponere curet
ut facit amblator quando docentur equi*¹⁰. (v. 743-744)

Perdre le contrôle de soi, c'est abdiquer devant le pouvoir du diable qui s'empare du corps du danseur pour en faire un pantin à sa merci. Cause principale du faux pas, le vertige s'entend comme une mystification diabolique par laquelle Satan pipe les âmes tel un oiseleur. Mais ce peut être aussi l'amour qui fait perdre l'équilibre au danseur : « *Perplures errant, dansando, propter amorem*¹¹. » (v. 1403) Le verbe *errare* est ici polysémique : à la notion de faute s'ajoute l'attitude de celui qui danse sans savoir où il va. L'errance révèle l'erreur. De toute façon, le

⁸ « Qu'il s'efforce de bien assimiler par cœur ce livre. »

⁹ « Les élégants, à notre époque, n'observent pas cette contrainte : aujourd'hui tous les danseurs veulent tricoter la danse ; dans leur désir de l'enjoliver, ils bouleversent tout et n'importe qui, mon ami, y va de sa glose. »

¹⁰ « Que le maître ait soin de leur entraver les jambes comme on fait aux chevaux quand ils apprennent à aller l'amble. »

¹¹ « Très nombreux sont ceux qui se trompent, en dansant, à cause de l'amour. »



faux pas est considéré comme une indécence et l'absence de responsabilité du danseur n'est pas une excuse, bien au contraire. En l'occurrence, l'erreur se mesure à ses conséquences car, le faux pas étant discriminant, c'est à son aune que la société juge l'individu : « *omnes desbaucht destrānatus homo*¹². » (v. 1036) La formule est d'autant plus percutante qu'elle rapproche deux termes pour ainsi dire synonymes : *desbaucher* en ancien français et *destrānar* en occitan signifient « fourvoyer ». Le chiasme met en parallèle l'individu (*homo*) et la collectivité (*omnes*), tous participant de la même erreur. Pire encore : un faux pas peut entraîner une déchéance sociale pour celui qui ne sait pas rectifier ses erreurs à temps :

*si fautes dansam, vix reparabis eam.
Vades in Syllam cupiens vitare Caribdim
dansariam fautes si semel ipse tuam.
Est via peccandi facilis descensus averni
sed revocare gradum maxima poena manet*¹³. (v. 1366-1370)

La référence à l'*Odyssée*, l'évocation de la catabase en des termes empruntés au chant VI de l'*Enéide*, les mots *fautes* et *peccandi* à connotation morale voire religieuse, relèvent de l'outrance inhérente au style macaronique dont Arena est coutumier. Mais ils maquillent à peine une réalité à laquelle l'auteur veut sensibiliser son disciple : la pratique de la danse fait partie du savoir-vivre au point que la faute technique se voit sanctionnée d'un verdict social. Ainsi se comprend *revocare gradum* : c'est l'échelle sociale qu'il faut escalader de nouveau après la chute !

Le pas faux, quant à lui, résulte d'une méconnaissance de la technique chorégraphique ou d'une entorse délibérée à la norme. Issue de la tradition, cette dernière exclut toute innovation, ce qu'Arena souligne avec force dans ce distique par l'antithèse *semper / ad libitum* :

*De gamba semper reverentia fitque sinistra
ad libitum plures quamvis id esse velint*¹⁴. (v. 859-860)

Influencé par l'esprit médiéval qui fustige le « crime de nouveauté », il dénonce la prétention de ceux qui s'écartent des habitudes en les traitant de fous :

*Isti folatoni qui dansant tempore nostro
sensa tamborinis, omnia scire cudant ;
ultracudati trumpantur cum putativis*¹⁵. (v. 751-753)

Depuis le XV^e siècle s'établit la distinction entre haute danse et basse danse. La première qui requiert des sauts apparaît comme trépidante et pour ainsi dire fruste ; elle convient au peuple. La seconde qui se caractérise par une allure plus lente, plus majestueuse et par une maîtrise de la gestuelle plus affinée est l'apanage de la noblesse. Certaines danses d'origine populaire s'assagissent quand elles sont dansées à la cour : entre temps, on en a changé le tempo et les pas ne sont plus sautés mais glissés. Dès lors, est mauvais danseur celui qui se trémousse avec la dégaine d'un paysan. Le villageois est un contre-exemple pour le citadin ou l'aristocrate. Et Arena de s'indigner en voyant danser certains de ses condisciples : « *Et branlant, fringant, ad la*

¹² « Un homme fautif fourvoie tous les autres. »

¹³ « Si tu fais une erreur en dansant, tu pourras difficilement la réparer. En croyant éviter Charybde, tu tombes dans Scylla, si une seule fois tu commets une faute. Le chemin du péché est une descente facile en enfer, mais revenir sur ses pas reste la peine suprême. »

¹⁴ « La révérence se fait toujours de la jambe gauche, bien que plusieurs veuillent que cela soit selon leur fantaisie. »

¹⁵ « Ces espèces de fous qui dansent à notre époque sans tambourins s'imaginent tout savoir, et en outreucidants qu'ils sont, se laissent leurrer par leurs rêves. »



*paysana redansant*¹⁶. » (v. 991) La danse distingue l'élite qui impose sa norme. Le corps social détermine la manière dont le corps individuel doit se comporter. C'est pourquoi le pédagogue s'assigne une mission pour ainsi dire civilisatrice : faire passer son élève du *rudis* (mal dégrossi, inculte, grossier, ignorant) au stade d'*e-rudi-tus*¹⁷ (habile, savant, dressé). Vaste programme qu'un enseignement strictement technique ne saurait mener à bien...

LE REGARD ESTHÉTIQUE

Enclin au conformisme moral, religieux ou social, Arena est avant tout un artiste, un poète qui apprécie la beauté des corps et l'harmonie des gestes. Aussi porte-t-il sur la danse de son époque un regard d'esthète. Mais alors que l'antique Terpsichore siégeait à l'égale des autres muses sur le mont Parnasse, la danse à la Renaissance n'est pas considérée au même titre que la peinture ou la sculpture. Parler de regard esthétique suppose donc une mise au point préalable.

Longtemps la danse est passée pour le mouvement naturel et originel de l'homme, antérieur à toute « *technè* ». Sa codification progressive l'a fait passer de l'inné à l'acquis, la plaçant au rang des savoirs incontournables que tout individu peut maîtriser par l'apprentissage. Mais en l'absence de traces pérennes, elle est restée un désœuvrement¹⁸, dans toute l'acception du terme : une pratique sans œuvre qui ne s'exerce que pour divertir. En rédigeant les premiers traités de danse, les théoriciens de la Renaissance ont cherché à appliquer une méthode rationnelle aux savoir-faire existants pour parvenir à une transmission pédagogique optimale. Cette démarche que Marina Nordera appelle la « réduction en art¹⁹ » fait accéder la danse au statut d'art mécanique à l'époque classique. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle qu'elle va s'inscrire au nombre des arts libéraux²⁰ et que sa valeur esthétique sera reconnue dans les ballets et autres prestations scéniques.

S'agissant d'Antonius Arena, parler de regard esthétique renvoie à une double préoccupation : écrire la danse, c'est-à-dire la chorégraphier *stricto sensu*, et établir des critères d'élégance. Dès l'introduction en prose d'*Ad suos compagnones*, l'auteur affirme vouloir transmettre ses connaissances à la postérité : « *Volui itaque hanc arduam et difficilem materiam dansarum alacri animo isto iocundo tempore tractare : ut quod a nullis unquam scriptoribus commendatum fuerat (aut si quid erat, perperam et indigeste conditum fuit) aperte posteris traderem*²¹. » Écrire en latin lui permet de cibler un vaste lectorat universitaire, au-delà même des frontières. Au vocabulaire chorégraphique usité à son époque et qu'il reprend à son compte (*simplicis, dupli, reverentia, reprisa, congedium*, etc.), il ajoute des mots choisis pour leur expressivité et leur poésie, comme *campana* ou *fauchare* (v. 1185). Cette fois, il s'agit d'une pédagogie par l'image où la métaphore de la cloche et de la faux confère au discours une dimension esthétique qui opère le passage de l'abstraction à la représentation. Pour Arena, la danse est à ce point indissociable de la poésie qu'il rédige son manuel en distiques élégiaques émaillés de centons qu'il emprunte à Virgile, Ovide et Juvénal. Rien d'étrange donc à ce qu'un

¹⁶ « Ils dansent le branle, en fringuant, et le redansent à la paysanne. »

¹⁷ F. Gaffiot, *op. cit.*, s. v. RUDIS et ERUDITUS.

¹⁸ F. Pouillade, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, vol. 1.

¹⁹ M. Nordera, « La Réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e siècles) », in DUBOURG GLATIGNY Pascal, VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art : la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 269-291.

²⁰ Marmontel est l'un des rares auteurs du XVIII^e siècle à reconnaître la valeur esthétique de la danse, même quand celle-ci ne représente rien. Cf. Jean-François Marmontel, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, Amsterdam, M. M. Rey libraire, 1777, vol. 4/4, p. 232, article PANTOMIME.

²¹ « C'est la raison pour laquelle j'ai voulu traiter cette matière ardue et difficile des danses avec enthousiasme en cette époque de réjouissances, afin de transmettre clairement à la postérité ce qui n'avait jamais été pris en considération dans aucun écrit (ou si cela l'a été, ce fut rédigé d'une manière erronée et confuse). »



maître à danser, poète de surcroît, joue de la musique dans ses vers en y intégrant des notes : « *Qui cantare solent ut re fa sol la re mi*²². » (v. 1062) Dans la partie fixe du pentamètre, les notes sont inscrites selon l'ordre qu'exige la métrique : l'*ut* dont le *u* est habituellement bref se trouve allongé par position puisque suivi de deux consonnes. Il en va de même pour le *o* du *sol*. Quant au *i* de *mi*, sans doute par analogie avec la contraction du pronom *mihi*, il est long. Arena obtient ainsi les deux dactyles et le pied catalectique réglementaires. Que l'on puisse ou non identifier cette mélodie (pour ce faire, il faudrait au moins en connaître la clé et les altérations) importe peu. Poésie et musique se rejoignent dans l'écriture littéraire comme elles le furent à l'origine²³. Comme tout professeur de danse, Arena scande le mouvement qu'il veut impulser à sa classe pour synchroniser les déplacements avec des syllabes qui portent la dynamique et résonnent dans ses vers. On l'entend donc marquer le rythme à grands coups d'onomatopées : « *Tototo avant reculo tiro tiro reculo*²⁴. » (v. 846)

Le regard esthétique est aussi celui qu'il pose sur ses élèves. Pour eux, il établit ce qu'on pourrait appeler une didactique de la grâce, opposant le geste chorégraphique qui n'a d'autre finalité que lui-même au geste quotidien qui répond à une nécessité, à une visée utilitaire. Pour illustrer son propos, il prend l'exemple des vigneronnes qui foulent du raisin dans une cuve (v. 1153-1154) : ils exécutent des mouvements coordonnés pour en extraire le jus, mais ils ne dansent pas parce que la finalité matérielle l'emporte sur la beauté du geste. Au contraire, la grâce distingue le danseur en ce qu'elle ennoblit son corps :

*Sermo datur cunctis, ballandi gratia paucis ;
ergo dansando gratia semper erit.
Absque sale ut nunquam nunquam valet ulla vianda
gratia si desit, sic neque dansa valet.
Ordine sunt plures passus marchare scientes,
sed sibi dansando gratia nulla manet :
et per despectum semper dansare videntur
atque Deum semblat quod renegare velint*²⁵. (v. 1153-1160)

En établissant une collusion entre la grâce divine et celle qui caractérise la danse, Arena exprime une conception de l'art propre à la Renaissance, selon laquelle l'artiste par l'exercice de son talent s'élève jusqu'à Dieu. Cette conception élitiste oppose ceux qui marchent à ceux qui dansent et ceux qui savent à ceux qui ont reçu le don. C'est ainsi que le maître à danser reconnaît implicitement les limites de son enseignement : seuls les élèves doués développeront une danse artistique. Mais tout historien de la danse peut lire dans ce distinguo entre *marchare* et *dansare* une préfiguration du ballet où les danseurs se feront applaudir dans des entrées chorégraphiées alors que les marcheurs se déplaceront pour dessiner des figures. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, on va appeler marcheur/marcheuse tout membre du corps de ballet par opposition au soliste à qui revient le droit de danser²⁶.

L'élégance du geste ne saurait faire oublier celle de l'apparence. L'auteur joue souvent avec le passif du verbe *video*. S'agissant de l'apprenti-danseur, il montre comment *videtur*

²² « Ceux qui ont l'habitude de chanter ut ré fa sol la re mi. »

²³ Rappelons que c'est un texte littéraire qui a fourni le nom des notes. Guy d'Arezzo (992-1050) a emprunté la première syllabe d'une hymne à Saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum / Sancti Iohannes*. Le *si*, obtenu par contraction des majuscules de *Sancti Iohannes* n'a été ajouté qu'au XVI^e siècle par Anselme de Flandres. On notera qu'arena n'en a pas fait usage.

²⁴ « Tototo avance recule tire tire recule. »

²⁵ « Le langage est donné à tous, la grâce de la danse à un petit nombre ; la grâce caractérisera donc toujours la danse. De même qu'aucune viande ne vaut rien sans sel, de même la danse, s'il y manque la grâce, ne vaut rien non plus. Nombreux sont les gens susceptibles de *marcher* correctement, mais leur danse demeure sans grâce, et ils semblent toujours *danser* par dépit : on dirait même qu'ils veulent renier Dieu. » [C'est moi qui souligne.]

²⁶ Camille Laurens, *La petite Danseuse de quatorze ans*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2018, p. 45 sq.



traduit à la fois le regard porté par le spectateur (il est vu) et le jugement d'autrui (il paraît, il semble, il passe pour). La simple vision fait rapidement place au verdict. D'où les innombrables mises en garde qu'il assène à son élève sur un ton péremptoire et qui confinent à la ritournelle, tant la syntaxe en est figée :

*Si teneas gantos, tu bene sotus eris*²⁷. (v. 865)
*Si bene non fringues, gran calamelus eris*²⁸. (v. 776)

Peu à peu s'élabore un code de convenances qui vise à faire du danseur un être policé et de la danse de bal un art du savoir-vivre en société : il convient en effet de laisser son épée et ses éperons au vestiaire, de porter des escarpins, d'ôter son chapeau pour saluer, de se tenir droit, de se servir d'un mouchoir, de ne pas cracher, de se faire friser les cheveux, de converser honnêtement avec sa partenaire, etc. Autant d'interdits et de contraintes qui soulignent que l'instrument du danseur est son propre corps, et qu'il lui faut sans cesse le dompter et le parfaire pour accéder au beau. Pour autant, ce n'est pas incompatible avec une certaine liberté corporelle, puisque le maître dit à l'élève : « *mignoniter corpus fac rigolare tuum*²⁹ » (v. 1032), nuanciant le hiératisme qu'il a précédemment conseillé. On est tenté de lire dans le verbe *rigolare* l'évocation de ce déhanchement, aussi esthétique que sensuel, qui caractérise la sculpture hellénistique et que les artistes du Quattrocento ont nommé '*contrapposto*³⁰'. Mais *rigolare* est aussi une invitation à rire de soi-même et des autres et à porter sur le bal un regard satirique.

LE REGARD SATIRIQUE

Ne pas faire ce qui convient justifie donc la satire. Si Arena houspille ses élèves, les métaphores qu'il conçoit pour le faire jouent le rôle du miroir que comporte aujourd'hui tout studio de danse en renvoyant aux novices l'image plus ou moins décevante de ce qu'ils sont. Arena utilise cet effet spéculaire pour livrer au lecteur une caricature sociale qui prête à rire.

Empruntées au champ lexical de l'animalité, les métaphores ridiculisent le danseur en déclinant tout un bestiaire dépréciatif : la classe de danse devient bétail de pâture, *pecora campi* (v. 739), quand les mouvements d'ensemble ne sont pas synchronisés ; les élèves s'entendent traiter de singes, *baboïnos* (v. 1537), parce que faute de savoir gérer leurs déplacements ils empiètent sur l'espace des autres. Certains sont même assimilés à des porcs quand ils sont incapables de se retenir de renifler ou de roter en public (v. 1416). La plupart de ces références reposent sur des clichés et stigmatisent à la fois une attitude physique et un comportement moral. Elles pourraient apparaître comme des insultes, n'était la subtilité avec laquelle l'auteur en use. Ainsi pour vilipender les jeunes gens qui veulent s'appropriier la piste de danse et s'y faire remarquer en dansant la gaillarde, il écrit : « *Nam semblant gallos que se batendo pelicant*³¹. » (v. 1581) Le verbe *pelicare* dérivé de l'occitan *pelucar*, becqueter, introduit en français l'image du pélican comme anamorphose du coq en lui conférant une allure grotesque. Autre métaphore ornithologique, celle qui apparaît au vers 980 quand l'auteur explique comment rythmer la danse : « *Bas et rede tire dinde la gamba bene*³². » (v. 980). Le terme *dinde* peut se lire comme l'impératif du verbe '*dindo*' (d'origine occitane), tinter, qui a donné en français l'onomatopée '*ding-dong*'. Il est surtout le vocatif de l'adjectif *dindus*, qui

²⁷ « Si tu avais des gants, tu serais vraiment un sot. »

²⁸ « Si tu n'es pas très fringant, tu seras un grand nigaud. »

²⁹ « Fais rigoler ton corps avec grâce. »

³⁰ Déhanchement par lequel une des jambes porte le poids du corps tandis que l'autre est laissée libre et légèrement fléchie. Cette attitude initiée par Praxitèle va être reprise par des artistes italiens comme Donatello et Michel-Ange.

³¹ « Car ils ressemblent à des coqs qui se plument en se battant. »

³² « Tire correctement ta jambe, bas et droit, dandin ! »



signifie grossier, rustre, et que Molière appliquera au patronyme du paysan Georges Dandin. De là provient (se) dandiner qui, étymologiquement, veut dire : marcher comme un dindon. Les superpositions de sens brouillent l'intention du maître à danser : conseil ou reproche ? ordre ou insulte ? Ces métaphores sont presque impossibles à traduire tant elles s'appuient sur des jeux de mots complexes par détournement de sens.

Les bals décrits par Arena se donnaient dans des lieux qu'il désigne sous le nom d'*aula* : au sens historique, c'est une salle où se tient une cour princière ou seigneuriale, et au sens contextuel, une résidence d'étudiants ou collège. Pour qui connaît le monde étudiant, le burlesque participe ici de l'atmosphère d'une cour de récréation, voire d'une basse-cour. Pour fustiger la conduite des danseurs, Arena exploite les préjugés les plus triviaux. Le reproche le plus piquant qu'il leur adresse consiste à les traiter de paysans, de culs-terreux. Et l'auteur de créer l'hapax : *rusticolare* (v. 984), collusion de *rusticus* (campagnard) et de *colo* (pratiquer, honorer, respecter), pour dénoncer ceux qui érigent les habitudes les plus rustiques en règles de politesse. À partir de cette création verbale, nombre de métaphores stigmatisent les mœurs rustiques comme autant d'attitudes régressives. Dès lors, ceux qui attaquent un Branle d'un coup de talon trop marqué passent pour soulever *pallatam terrae* (v. 990) : ils bêchent la piste de danse ! À deux reprises (v. 1497 et 1530), Arena parle du mauvais danseur dont s'écartent tous les autres en employant le mot *fantauma*. Contrairement au latin classique *phantasma*, être imaginaire, fantôme, spectre, il désigne l'épouvantail planté au milieu des cultures pour chasser les oiseaux. Ainsi s'opère la fusion des deux types de métaphores. Le champ lexical de l'animalité et celui de la ruralité y trouvent leur point d'intersection et illustrent une pensée manichéenne selon laquelle les bonnes mœurs s'observent dans la cité, la vulgarité en dehors d'elle.

Le grotesque qu'il détecte chez ses élèves l'amène à l'autodérision. Comme enseignant, il ne se prive pas de remettre en cause les méthodes en vigueur à l'époque, même s'il les utilise ou plutôt parce qu'il les utilise. Ainsi, dans la seconde introduction en prose d'*Ad suos compagnones*, il parodie la technique de la dissertation écrite. Après une amorce tonitruante empruntée à Cicéron, il annonce son intention de définir la basse danse, puis il établit la problématique sous forme de question oratoire : « *Quid est bassa dansa ? Est una grossissima consolatio quam prendunt bragardi homines cum bellis garsis, sive mulieribus, dansando, chorisando, fringando, balando de corpore gayo et frisco*³³ [...] » Par trois fois, il va entreprendre d'y répondre mais la redondance de ses formulations, les digressions et les énumérations aboutissent à noyer le propos dans un déluge verbal qui l'obscurcit au lieu de le préciser. L'auteur feint alors d'y mettre un terme par souci de brièveté ! Après ce triple essai qui contrefait la progression argumentative d'une dissertation, il s'enlise à nouveau dans un parallèle entre l'usage du vin et la pratique chorégraphique, pour finir par une pseudo-morale qui apporte une ouverture inattendue à un sujet qui n'a pas été traité. Bref, on a affaire à un contre-exemple méthodologique : le texte est vidé de son sens par le décalage entre le thème abordé et la structure canonique utilisée. L'objectif est double : vitupérer un exercice scolaire dont la rigidité contrarie la réflexion et montrer, comme dans les dialogues socratiques, que celui qui se croit expert dans un domaine n'est pas toujours le mieux placé pour en parler. Ce faisant, Arena dénonce implicitement la culture scolastique de son temps.

La satire se déploie également au niveau comportemental. Rares sont les danseurs qui cultivent l'art pour l'art. L'enseignement de la danse passe pour être lucratif et l'auteur ne cache pas qu'à l'heure où il rédige son manuel, elle est sa principale source de revenus. Il en fait un argument pour stimuler ceux de ses élèves qui manquent de motivation ou qui sont rétifs à l'effort (v. 811-812). Apprendre à danser permet donc de sortir de sa condition sociale :

³³ « Qu'est-ce que la basse danse ? C'est un très grand divertissement que prennent les hommes élégants avec les jolies filles ou les femmes, en dansant, en évoluant en chœur, en gambadant, en s'adonnant au bal, avec une allure gaie et guillerette [...] »



« *Qui gente dansat, gentilis extat homo*³⁴. » (v. 770) L'*homo gentilis* annonce le gentilhomme, idéal humain du siècle à venir. Si ce savoir peut conforter une position sociale, c'est aussi un moyen de séduction imparable. À l'occasion d'un bal, l'auteur esquisse des caricatures d'amoureux transis qui lorgnent vers les coins obscurs où ils pourront embrasser leur partenaire (v. 1323-1328), de mères qui d'un regard jaugent les mérites de possibles gendres (v. 731-742), de maladroits qui en imitent d'autres, incapables qu'ils sont de danser sans avoir un modèle sous les yeux (v. 1383-1390), et de gaillards effrontés venus se mesurer à leurs semblables (v. 1193-1194) ou assouvir leurs pulsions érotiques (v. 119-1200 et 1145-1146). Toutes ces silhouettes anonymes mais typées, voire étiquetées, préfigurent l'acuité avec laquelle Arena, devenu juge au tribunal de Saint-Rémy, examinera les prévenus déférés devant lui. La danse n'est pas seulement une *grossissima consolatio* : elle est un révélateur et sous le danseur apparaît l'homme.

En tutoyant son élève, Arena en fait un lecteur privilégié auquel il confie les secrets de la réussite et un complice pour se moquer des autres, c'est-à-dire de ceux qui n'ont pas lu son livre. Pourtant ce cours particulier vaut pour tous les *compagnones studentes* dédicataires de l'œuvre, le tutoiement latin équivalant à une forme d'énallage (tu = on). À tous et à chacun il prodigue ses conseils qu'on pourrait résumer par la formule : ouvre l'œil ! De *respice* (retourne-toi pour regarder derrière) à *videbis* (tu verras), l'élève averti peut embrasser du regard le passé, le présent et l'avenir. Il peut mesurer ses progrès, évaluer ce qui le sépare des autres, se représenter la chronologie des danses depuis les branles simples jusqu'à l'*antigalhia* que l'auteur mentionne dans l'édition de 1531 (v. 1591) et faire sienne cette maxime qu'Arena a tirée de sa propre expérience : « *Nam sapientis opus est choreare bene*³⁵ » (v. 1132) Pour n'être pas encore un art à part entière, la danse n'en est pas moins pour le poète une composante de la culture dans la double acception du terme : elle est un savoir aussi important que celui qu'on acquiert à l'université et elle participe de l'expression d'une société à un moment donné. Cette danse subsumée dans un savoir universel et un art de vivre porte en elle la marque de l'Humanisme naissant.

³⁴ « Qui danse avec distinction se révèle gentilhomme. »

³⁵ « Car c'est le propre du sage de savoir bien danser. »



BIBLIOGRAPHIE

Œuvre :

Antonius Arena provincialis de bragardissima villa de Solerijs ad suos compagnones studentes qui sunt de persona friantes bassas dansas in gallanti stilo bisognatas : et de novo per ipsum correctas et ioliter augmentatas cum guerra Romana totum ad longum sine require : et cum guerra Neapolitana : et cum revolta Genuensi : et guerra Avenionensi : et Epistola ad falotissimam garsam pro passando lo tempus alegrementum mandat, Lyon, Claude Nourry et Pierre de Vingle, 1531.

Textes critiques :

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, édition revue et augmentée, P. Flobert (dir.), Paris, Hachette, 2000.

LAURENS Camille, *La petite Danseuse de quatorze ans*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2018.

LOUISON-LASSABLIÈRE Marie-Joëlle, *Ad suos compagnones... d'Antonius Arena (1531)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

MARMONTEL Jean-François, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, Amsterdam, M. M. Rey libraire, 1777.

NORDERA Marina, « La Réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e siècles) » in DUBOURG GLATIGNY Pascal, VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art : la technologie de la Renaissance au Lumières*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 269-291.

POUILLADE F., *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.