



## SUR LE BON PIED : RHETORIQUE DES PREMIERS TRAITES FRANÇAIS DE DANSE ET D'ÉQUITATION

Marie RAULIER (U. McGill)

Pendant la Renaissance, l'apprentissage de la danse va nécessairement de pair avec celui d'autres disciplines, comme l'escrime et l'équitation ; il fait partie d'un vaste programme de formation. C'est cette proximité d'ordre pédagogique qui nous permet d'envisager, dans cet article, la rhétorique commune des premiers traités français de danse et d'équitation. En effet, danse et équitation (sans oublier l'escrime) constituent un ensemble de pratiques nécessaires à l'éducation du gentilhomme. C'est ce qu'affirme par exemple Thomas Pelletier dans sa *Nourriture de la noblesse* (Paris, 1604). Il consacre le dix-septième discours de l'œuvre à l'exercice, qu'il prône pour l'institution du jeune homme. Parmi les exercices, qu'il dit « sérieux, utiles et nécessaires, occup[ant] le corps et l'esprit tout ensemble<sup>1</sup> », il distingue dans un premier temps la monte à cheval, et dans un deuxième temps, la danse. S'il ne précise pas si ces apprentissages doivent se dérouler de façon simultanée, car « [i]l est plus utile de les apprécier l'un après l'autre et en divers temps, ou pour le plus ne doivent-ils aller que deux ou trois de compagnie<sup>2</sup> », il demeure que danse et équitation s'apprennent, et s'écrivent, en parallèle. C'est notamment ce que laissent voir les manuels et traités des deux disciplines. Non seulement l'émergence de la publication de ceux-ci en français coïncide-t-elle : l'*Orchésographie*<sup>3</sup> de Thoinot Arbeau (Lengres, 1589) devance de seulement quatre ans le premier traité d'équitation écrit en français, *Le Cavalerie françois*<sup>4</sup> de Salomon de La Broue (dont la première publication est celle de La Rochelle, 1593), mais encore ces textes techniques, suivant les traces de la tradition italienne<sup>5</sup>, partagent une même visée pédagogique et participent au même élan de systématisation de ces pratiques.

Le trio formé par l'escrime, l'équitation et la danse est enseigné dans les académies en France dès le début de la Renaissance, comme le rappelle Corinne Doucet dans son article « Les académies équestres et l'éducation de la noblesse (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », mais l'enseignement de ces pratiques s'inscrit plus largement dans une double tradition qui remonte

---

<sup>1</sup> Thomas Pelletier, *La Nourriture de la noblesse où sont représentées comme en un Tableau, toutes les plus belles vertus, qui peuvent accomplir un jeune Gentilhomme*, Veuve Mamert Patisson, Paris, 1604, p. 84.

<sup>2</sup> Ibid., p. 92.

<sup>3</sup> Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres, Jehan des Prez, 1589, 104 f. En vue de réduire le nombre de notes dans cet article, les références aux feuillets de cet ouvrage se feront entre parenthèses dans le corps du texte, précédées de la mention « TA ».

<sup>4</sup> Salomon de La Broue, *Le Cavalerie françois [...] troisieme edition reveue et augmentee*, Paris, Abel l'Angelier, 1610. De la même façon que pour l'ouvrage de Thoinot Arbeau, les références aux pages de cet ouvrage se feront entre parenthèses dans le corps du texte, précédées de la mention « LB » et du livre (I, II, III, ou IV).

<sup>5</sup> À ce sujet, voir entre autres, pour l'équitation : Patrice Franchet d'Espèrey, « L'équitation italienne, sa transmission et son évolution en France au temps de la Renaissance » dans Patrice Franchet d'Espèrey et Monique Chatenet (dir.), *Les Arts de l'équitation dans l'Europe de la Renaissance. VI<sup>e</sup> colloque de l'école nationale d'équitation au château d'Oiron*, 4 et 5 octobre 2002, Actes Sud, 2009, p. 158-182 ; et, pour la danse : Marina Nordera, « La réduction de la danse en art (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 269-291.



à la fois jusqu'au Moyen Âge et qui se situe en continuité avec l'éthique de cour développée depuis le XV<sup>e</sup> siècle en Italie<sup>6</sup>. Les textes de Thoinot Arbeau et de Salomon de La Broue relèvent tous deux de l'importante phase de « réduction en art » de ces pratiques, où « réduire en art » signifie, selon Hélène Vérin qui définit ce processus, à :

rassembler, mettre en ordre et diffuser par l'écrit ; rassembler des données dispersées, confuses voire profuses, les ordonner, les éclaircir à l'aide de règles et de préceptes, dans un exposé bref et méthodique, et diffuser par écrit le résultat de ce travail dans un langage accessible à tous, afin que chacun dispose des moyens d'agir au mieux, ses choix étant ainsi facilités, conduits, réglés.<sup>7</sup>

Ce mouvement de rassemblement, d'ordonnement et d'exposition qui se joue dans la réduction en art au sein de ces traités se répercute nécessairement au niveau des choix rhétoriques opérés par les auteurs. Ce sont ces stratégies discursives d'Arbeau et de La Broue, ainsi que leurs incidences sur la tradition française qu'ils inaugurent, qui feront l'objet de cet article. De même que Marcel Mauss, au début du siècle dernier, proposait de théoriser les techniques du corps – qu'il définit comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps<sup>8</sup> » – en allant « du concret à l'abstrait, et non pas inversement<sup>9</sup> » ; ainsi procèdent Arbeau et La Broue dans leur démarche d'écriture du corps et de notation du mouvement. Dans un second temps, ce mouvement se renverse pour aller de l'abstrait au concret, afin de servir les besoins pédagogiques du texte. À cette fin, les auteurs usent d'un grand renfort d'images, lesquelles prennent forme dans le texte et le périphrase autant comme illustrations et schémas, que figures de style, au sein desquelles les images de l'assiette et de la main occupent une place centrale.

#### AUTOUR DU TRAITE : PERITEXTE ET CHOIX FORMELS

Malgré l'identification de ces textes à un genre, celui du traité, celui-ci permet suffisamment de latitude pour que l'*Orchésographie* et *Le Cavalerie françois* présentent de nombreuses variations sur le plan formel, qu'il nous semble nécessaire de signaler. L'*Orchésographie*, d'abord, se présente sous la forme d'un dialogue d'une petite centaine de feuillets, entre un maître, éponyme de l'auteur, et son disciple, nommé Capriol. Il débute par une introduction au rythme et l'ambition systématique du traité est accomplie par une initiation à différentes danses, allant des plus simples aux plus complexes. *Le Cavalerie françois* regroupe pour sa part trois livres de préceptes totalisant environ 450 pages, suivis par un bref discours « sur le devoir de l'escuyer d'escuyrie » (LB IV-1). On y retrouve, en plus des leçons de manège concernant le travail aux trois allures et le travail latéral, les différents airs relevés, ainsi qu'un traité des mors abondamment illustré. Cette différence d'ampleur entre les deux ouvrages s'explique peut-être partiellement en ce que le traité d'équitation comporte une

<sup>6</sup> Corinne Doucet, « Les académies équestres et l'éducation de la noblesse (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », *Revue historique*, vol. 628, n° 4, 2003, p. 817-836.

<sup>7</sup> Hélène Vérin, « Rédiger et réduire en art : un projet de rationalisation des pratiques », dans Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 17-58.

<sup>8</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps », extrait du *Journal de Psychologie*, vol. 32, no 3-4, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 365.

<sup>9</sup> *Ibid.*



couche de réflexion supplémentaire : le couple maître-élève est redoublé par celui du cavalier et du cheval. L'apprentissage du cavalier ne se borne pas à la connaissance et l'exécution d'un certain nombre de pas et de mouvements, mais il doit en plus apprendre à les enseigner à sa monture, comme si Capriol devait, en plus de sa propre initiation à la danse, par la suite apprendre à enseigner la danse à ses partenaires. Par-delà ces différences intrinsèques aux disciplines, le contraste formel entre les deux ouvrages reflète que le genre du traité, quand bien même il se caractérise par sa visée didactique et son caractère systématique, n'est pas régi par une poétique contraignante (*a fortiori* pour des textes qui, s'ils s'inscrivent notamment dans la tradition italienne, brillent par le caractère novateur de leur méthode) ; ils sont donc susceptibles de laisser une large place à la diversité formelle.

En plus de répondre nécessairement au principe horacien du *placere et docere*, ces œuvres didactiques, prenant, ou non, la forme d'un dialogue, sont propices, en raison du contexte de développement des disciplines sujettes aux réductions en arts, à présenter des stratégies de justification de l'autorité de l'auteur et à l'établir comme expert de leur discipline. Ces justifications paraissent notamment au sein du périphrase, comme le confirme l'étude récente de Michel Pretalli, attachée plutôt aux dialogues militaires italiens du XVI<sup>e</sup> siècle, où il explique que les zones périphériques du texte se prêtent naturellement à l'expression d'artifices rhétoriques, visant à plaire au lecteur, mais aussi, pour l'auteur, à revendiquer son autorité à prendre la plume<sup>10</sup>. Chez Arbeau et La Broue, cette tendance est d'autant plus exacerbée qu'ils font office de précurseurs en France dans leurs domaines respectifs. En revanche, elle s'exprime différemment chez nos deux auteurs et cette divergence découle notamment de leurs choix formels. Le texte du *Cavalerice* est précédé d'une série de seuils rhétoriques écrits autant par l'auteur lui-même que différentes autres plumes : épître dédicatoire, huit sonnets et épigrammes liminaires, en latin et en français, deux pages de stances, puis une préface de l'auteur. L'accumulation de ces seuils autant que la polyphonie qui en résulte contribue à conférer à l'auteur et à son texte leur autorité. Chez Arbeau toutefois, une brève épître dédicatoire en regard du recto du premier feuillet fait simplement office de seuil et le dialogue s'ouvre directement sur la rencontre de Capriol et d'Arbeau. Cette mise en scène n'est pas anodine, puisqu'elle fait référence à une précédente rencontre. Le lecteur apprend que Capriol est le disciple à qui Arbeau a déjà appris le « compot ». Il renvoie ici à son précédent ouvrage, le *Compot et manuel kalendrier [...] ensuyvant la correction ordonnee par nostre Saint Pere Gregoire XIII<sup>e</sup>*, publié en 1582, et organisé également sous forme de dialogue entre un maître et son élève. Alors que dans ce dernier, les personnages n'étaient pas nommés, ils le sont dans l'*Orchésographie*, rendant cette dénomination d'autant plus significative. Cette référence intertextuelle permet de tracer une certaine continuité entre les ouvrages d'Arbeau, les faisant s'inscrire dès lors dans un ensemble, laquelle stratégie mène à l'établissement d'une *auctoritas*. Dans l'*Orchésographie* comme dans le *Cavalerice*, l'ethos des auteurs se définit par un principe de nécessité et de nouveauté : ceux-ci sont les seuls à pouvoir mettre par écrit leur savoir. La Broue assume cette posture et affirme ainsi dans sa préface : « j'acquerray pour le moins l'honneur d'avoir esté le premier de ma nation, qui ait escrit de tel art : & les plus envieus ne me denieront l'avantage d'avoir fait la premiere trace, conviant quelque plus gentil & sufisant esprit à faire mieux » (LB 1-2). Chez Arbeau, l'affirmation est indirecte puisque, selon les codes du traité sous forme de dialogue, le rôle de solliciter l'écriture du traité revient à l'élève, et donc dans ce cas, à Capriol :

<sup>10</sup> Michel Pretalli, *Du champ de bataille à la bibliothèque. Le dialogue militaire italien au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque de la Renaissance, 2017. Voir principalement le chapitre « Plaisir de lecture et dignité littéraire dans les zones textuelles périphériques des dialogues militaires », p. 267-351.

<sup>11</sup> Thoinot Arbeau, *Compot et manuel kalendrier [...] ensuyvant la correction ordonnee par nostre Saint Pere Gregoire XIII*, Lengres, Jean des Preyz, 1582.



Monsieur Arbeau ne permettez cela de vostre pouvoir puis que vous y pouvez remédier : mectez en quelque chose par escript cela sera cause que j'apprendray ceste civilité, & en l'enseignant, il vous semblera rajeunir & avoir les mesmes compagnies qu'aviez en vostre jeunesse, & prendrez aultant d'exercice d'esprit & du corps aussi, car difficilement vous abstiendrez vous de remuer les membres, pour m'enseigner les mouvements y nécessaires. Vray est que vostre methode d'escrire est telle, qu'en vostre absence, sur vos théoriques & preceptes, un disciple pourra seul en sa chambre apprendre vos enseignements (TA 4v-5r)

Si ce traité répond aux intérêts des deux personnages du dialogue, il les dépasse, pour toucher n'importe quel « disciple [...] seul en sa chambre ». Ces différences dans la narration des raisons menant Arbeau et La Broue à prendre la plume peuvent finalement être mises en relation avec l'âge des auteurs à l'époque de la rédaction de leurs traités (Arbeau étant né en 1520 et La Broue, en 1552), modifiant clairement leurs éthè respectifs. Quoi qu'il en soit, les zones péri-textuelles sont d'une part le lieu de l'établissement de la légitimité de l'auteur et, d'autre part, elles servent à justifier l'intérêt de la discipline qui sera sujette à théorisation.

#### DU CONCRET A L'ABSTRAIT : UNE RHETORIQUE DES PRECEPTES ET DES EXEMPLES

Cette justification de la légitimité se fait par ailleurs grâce au renfort d'autres disciplines. Celles-ci étant situées les unes par rapport aux autres, il se tisse un réseau de liens, voire de dépendances, entre elles. La Broue fait de la compréhension de la musique et de la danse un pré-requis à l'apprentissage de l'équitation : « je puis asseuer qu'il est fort mal-aysé que celui qui ne peut goster ny comprendre l'harmonie, l'air & la mesure de la musique & consequemment des instruments & de la danse, puisse jamais bien entendre les airs & proportions de nos escolles » (LB 1-3). Faisant la comparaison entre la musique et l'équitation sur la base du rythme, La Broue rapproche ces disciplines par une antanaclase où « air » fait référence dans la première occurrence à la mélodie, et, dans la seconde, se rapporte aux allures du cheval et aux figures de manège. Arbeau place également sa discipline dans une dépendance face à la musique, mais va plus loin que La Broue, en ce qu'il rattache la danse aux arts libéraux affirmant que « la danse est dependante de la musique & modulations d'icelle » (TA 3v) et, subséquemment, « [p]uisque [la danse] est un art, il dépend donq de l'un des sept arts liberaulx » (TA 5r). Arbeau n'apparente pas seulement la danse à cet art du *quadrivium*, mais tout autant aux arts du *trivium* que sont la grammaire et la rhétorique. Arbeau rappelle ainsi son élève à l'ordre : « Il fault que vous ayez patience d'escouter comme sont faicts tous les mouvements : Car vous sçavez qu'en l'art de grammaire, le disciple faict premièrement amas de noms verbes & aultres parties de l'oraison, puis il apprend à les lier ensemble congruement. Ainsi en l'art de dancier » (TA 44v). Ce rattachement aux pratiques pédagogiques de la grammaire ne se fait ici pas une simple évocation, mais la justesse de la comparaison semble *a priori* confirmée lorsque l'on évoque la forme des grammaires à la Renaissance, qui, héritant de l'*Ars minor* (d'ailleurs présenté comme un dialogue) et de l'*Ars maior* de Donat, visaient à distinguer les parties du discours avant de passer aux figures de style. De surcroît, il ne s'en tient pas à cette comparaison avec la grammaire, mais reprend la métaphore de la danse comme rhétorique, en ce qu'il fait de la danse une « Rhétorique muette » (TA 5v) – ou *tacita significatio* de l'art du geste<sup>12</sup> – « par laquelle l'Orateur peult par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre, & persuader aux spectateurs, qu'il est gaillard digne d'estre loué,

<sup>12</sup> Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002, p. 30.



aymé, & chery » (TA 5v). Il ajoute même la question oratoire suivante : « N'est-ce pas à vostre advis une oraison qu'il faict, pour soy-mesme, par ses pieds propres, en gendre demonstratif ? » (TA 5v). Finalement, comme Capriol cherche non pas seulement à apprendre à danser mais à apprendre la civilité, Arbeau lui dresse un programme d'éducation complet : « Ce vous sera facile à acquérir en lisant les livres françois pour vous aiguïser le beq, & aprenant l'escrime, la dance, & le jeu de paulme, pour avoir familiarité avec les hommes, & les dames » (TA 2v). Incluant les Belles-lettres « pour [s']aiguïser le beq », ce programme diversifié comporte cependant un ordre à suivre, mettant l'apprentissage de la civilité et l'exercice devant l'étude : c'est ce qu'affirme Capriol lorsqu'il se repend de ne pas s'y être donné plus tôt : « Je treuve que [l'étude] est un art fort beau & nécessaire à la chose publique, mais je me repens qu'estant à Orleans j'ay negligé d'apprendre la civilité, de laquelle plusieurs escoliers se munissent, pour accompagner leur sçavoir, car estant de retour, je me suis trouvé ez compagnies, où je suis demeuré tout court sans langue & sans piedz, estimé quasi une buche de bois. » (TA 2r) Ainsi, civilité et étude vont de pair, s'accompagnent afin d'éviter la rigidité, privilégiant l'aisance et la souplesse. La Broue justifie de précéder l'apprentissage des lettres par l'exercice pour des questions de force physique et de temps :

on void fort peu de bons Cavaleries, qui soient bons escrivains : de quoy il ne se faut esmerveiller : car il semble que le mestier le porte. La raison est que la pratique de cest exercice est si violente, si longue, & néanmoins si douce, & attrayante, qu'elle occupe tellement l'esprit de celuy, qui l'affectionne, qu'il ne sçauroit prendre le loisir, ny la patience de vaquer suffisamment aux lettres. Et s'il ne commence d'apprendre à monter à cheval qu'il n'ait auparavant étudié jusques a l'aage, qui peut rendre l'homme disert & eloquent, les forces & le temps luy faudront devant, qu'il puisse estre bon Cavalerie (LB I-4)

En faisant de ces pratiques des préalables à l'étude, non seulement les auteurs justifient-ils la raison d'être de leurs disciplines respectives dans le programme de l'éducation de la noblesse, mais encore présentent-ils, dans cette formation du corps précédant, voire influant, celle de l'esprit, une pédagogie qui est celle du passage du concret à l'abstrait.

Cette pédagogie qui se base sur le concret pour ensuite viser l'abstraction est celle des exemples et des préceptes : allant du cas précis à sa régulation plus générale. Les exemples peuvent prendre la forme de figures visuellement inscrites dans l'ouvrage, comme pendant au texte. Celles-ci sont présentes, chez Arbeau, à l'instigation de Capriol, qui prie son maître d'en faire usage et de « point [les] espargner, car je treuve qu'elles servent grandement à l'intelligence de la parolle & à la mémoire locale » (40r). Capriol requiert ainsi maintes fois des tablatures et Arbeau fait référence aux illustrations dans son propre discours, représentant un certain nombre de positions ou de mouvements difficiles dont l'image complète l'explication. Par exemple, pour décrire la capriole, Arbeau explique que les danseurs « en faisant ledit sault majeur, [...] remuent les pieds en l'air, & tel remuement est appellé capriole » (TA 48r), en ajoutant expressément : « comme voyez en ceste figure cy dessoubz » (TA 48r).



## CAPRIOLE.



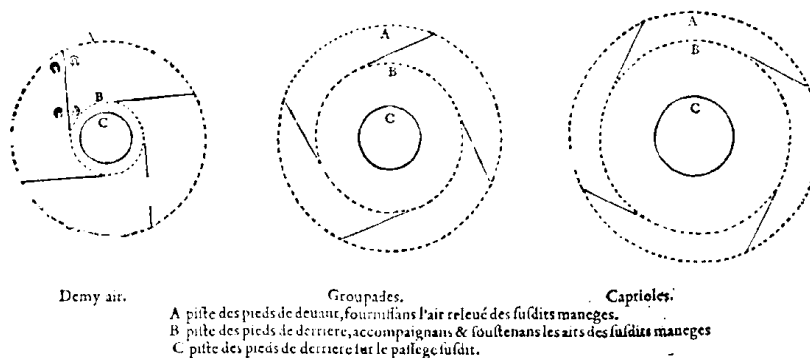
« Capriole » (TA 48r)

Toutefois, ces bois gravés représentent des personnages figés et ont donc leurs propres limitations. Ils nécessitent en renfort des explications détaillées, dites « par le menu » (TA 6r, 33r), servant à pallier aux difficultés de représentation du mouvement dans l'espace. Celles-ci sont parfois clairement mentionnées par Capriol, par exemple dans l'apprentissage d'une danse « Morisque », alors que la tablature ne semble pas suffire, ce dernier ajoute : « Ainsi que me dedvisez les mouvements de ceste Morisque, il semble que le danceur ne bougera d'une place. » L'énonciation de cette incertitude permet à Arbeau de préciser : « Il faut bien qu'il marche tousjours avant, jusques au bout de la salle » (TA 95r). Mais Arbeau a également tendance à faire usage d'images, comme par exemple celle, monumentale, du Colosse de Rhodes qu'il utilise comme contre-exemple visant à illustrer ce qu'il entend par la position des « Pieds largyz » : c'est-à-dire des pieds éloignés non pas « d'un eslargissement forcé & contrainct comme estoient les pieds d'un Colosse représentant la statue du Soleil [...]. Ce Colosse avoit les jambes eslargies tant que le naturel le peult endurer, tellement que les navires passoient aiseement entre deux » (TA 41v-42r). Cette comparaison au Colosse, pour le moins hyperbolique et non dépourvue d'humour, a pour effet de marquer l'esprit de l'élève, qui visualise immédiatement et corporellement la juste position. Quant à lui, La Broue illustre abondamment son traité de représentations schématiques et figures géométriques présentant des plans en plongée verticale<sup>13</sup>.

### Des Preceptes.

99

Pour la main droite.



LB II-99

<sup>13</sup> *Le traité des embouchures*, « Maximes générales qu'il faut observer pour bien ordonner la bride du cheval d'escole » (LB III), est abondamment illustré, mais son analyse n'entre pas dans le propos tenu dans cet article.



A *contrario* du traité d'Arbeau, aucun plan de face ou latéral ne s'y trouve. Les corps se retrouvent toutefois dans le texte, évoqués par La Broue à l'aide de force images marquantes. C'est le cas notamment lorsqu'il explique la nécessité du travail de longue haleine et en évoque les résultats concrets : « il est nécessaire que l'homme, bien qu'il soit industriel, aye long temps vaqué à la poursuyte de cest art, & tellement travaillé : que les cordes du cavesson luy ayent fait naistre maintesfois, les cals & les empoules aux mains » (LB I-67). Les cals et ampoules sur les mains, résultats de frottements, d'échauffements, sont donc une preuve visible et tangible, voire sensible, de l'effort de l'apprenti-cavalier, qui loin de s'arrêter à la théorie, s'exerce au manège, selon une pratique inscrite dans le temps, dans l'espace et dans le corps. Cette nécessité de faire intervenir ces images évoquant le corps revient à mettre en garde celui qui cherche à apprendre ces pratiques : l'apprentissage ne peut se faire que selon une dialectique entre le concret et l'abstrait, entre la pratique et la théorie. Chez La Broue, cette même dialectique est également présente par une mise en garde. La lecture d'un traité ne pourra jamais remplacer le secours d'un maître : « c'est erreur de croire qu'on se puisse rendre bon Cavalerice, seulement par la lecture, puisque les effets d'un tel exercice n'est que voulant effectuer ce qu'on aura leu, on soit assisté & secouru des maistres plus excellens » (LB II-7). Si cette nécessité de la présence d'un maître est implicite dans l'*Orchésographie*, en raison de la mise en scène dans le dialogue du couple maître-élève, la volonté de dépasser la théorie se retrouve également lorsque Capriol explicite ce qu'il veut apprendre : « Je comprends bien tout cela [la danse] en générale notion, mais je vouldrois estre appris de quelz pieds & mouvementz cela se faisoit, aprenez le moy s'il vous plaist » (TA 4r). La demande de Capriol se concrétise par la mention du corps et de son mouvement : il cherche littéralement à savoir sur quel pied danser.

#### DE L'ABSTRAIT VERS LE CONCRET : IMAGES ET LEXIQUE

Cependant, si l'apprentissage s'effectue selon un cheminement inductif, du concret vers l'abstrait, il implique dans un second temps un second passage, de l'abstrait vers le concret cette fois. Ainsi, si le processus de l'apprentissage suggéré par Arbeau prend en compte d'abord la mémorisation des pas, puis la compréhension du fonctionnement de la danse, cette compréhension mène ensuite à la capacité de danser un plus grand nombre de danses, grâce au raisonnement maintenant déductif. Arbeau évoque les différentes étapes : « il doit suffire de sçavoir comme il les fault dancier, ce qui vous est maintenant facile, par ce qu'en avez appris & entendu » (TA 37v). L'ordre des verbes, « savoir », « apprendre » puis « entendre », où le premier apparaît dans la principale et les deux autres dans la subordonnée, traduit le savoir comme une résultante d'un processus lequel est formé par l'apprentissage et l'entendement. Il met ainsi en évidence le gain de connaissances, qui sont susceptibles d'être par la suite réutilisées grâce à l'induction et la déduction, ou, comme Arbeau l'écrit, « par extensions & raccourcissements » (TA 63r). Parallèlement, La Broue vise à établir, grâce à ses exemples, des « reigles principales » permettant au « Cavalerice sçavant & inventif en son art » de trouver « beaucoup d'autres belles proportions qui en despendent », afin de, « par les mesmes reigles », dresser « plusieurs chevaux de differens naturels » (LB II-166).

S'ajoutant à leurs stratégies pédagogiques communes, les traités d'Arbeau et de La Broue présentent un lexique, voire un ensemble d'images, commun et croisé. Sans entrer dans les détails, il demeure que la réduction en art sous-tend nécessairement une réflexion lexicale liée à l'introduction d'un vocabulaire spécifique, propre au champ du savoir dont il est



question. Ainsi, le soin apporté au lexique chez nos auteurs mérite d'être étudié. En premier lieu, Arbeau ne résiste pas à définir la danse dès les premières pages de son traité :

Dance vient de dancier, que l'on dit en latin Saltare : dancier c'est-à-dire saulter, saultelocer, caroler, baler, treper, trepiner, mouvoir & remuer les pieds, mains & corps de certaines cadances, mesures & mouvementz, consistans en saultz, pliement de corps, divarications, claudications, ingeniculations, elevations, jactations de piedz, permutations & aultres contenance. (TA 4r)

Cette définition, bien qu'attendue en raison de l'aspect systématique d'un traité, semble témoigner de l'attention au lexique d'Arbeau grâce à l'énumération faite de synonymes et de fréquentatifs, mais aussi de mouvements isolant et précisant les parties du corps mises en action lors de la danse. En résulte une image de la danse dans sa complexité, évocatrice de la diversité des mouvements qui la composent. Cette attention se retrouve aussi dans le choix de nommer le disciple « Capriol », un nom qui fait référence à la figure de la danse enseignée par Arbeau, et que Capriol dit justement désirer apprendre en donnant pour raison « qu'elle porte [s]on nom » (TA 48r). Cette figure, qui a par ailleurs son impressionnant équivalent au manège, rappelle étymologiquement les sauts du cabri, et donc la gaillardise et l'enthousiasme de la jeunesse, qui caractérisent le personnage de Capriol. D'une autre façon que chez Arbeau, mais toujours en début de texte, La Broue accorde également une grande attention au vocabulaire, entre autres en établissant, juste après la préface, une liste de termes spécifiques et leur signification. Celle-ci est précédée d'un avertissement où La Broue précise que « recognoissant le defect de mots propres [...] en nostre langue François, [il a] eu recours à l'Italienne » (LB 1-10)<sup>14</sup>. Ainsi, par leurs choix lexicaux motivés par la transmission de la connaissance, Arbeau et La Broue contribuent à l'étoffement et à la diffusion d'un vocabulaire spécifique à leur discipline.

## LA MAIN ET L'ASSIETTE

Par ailleurs, deux occurrences lexicales paraissent centrales à la lecture en parallèle de ces traités. Il s'agit de celles de l'assiette et de la main, symboles pour l'assiette, de la stabilité et de l'aisance, et pour la main, de la dextérité et de la maîtrise. La justesse de l'assiette et de la main, à la fois pour l'équitation et la danse, semble correspondre à l'atteinte d'un idéal d'apprentissage dont les répercussions prennent part à la formation d'une éthique.

La Broue dédie tout un chapitre de son premier livre à « La Juste assiette du cavaleric » (LB 1-43), où l'assiette « juste & belle » (LB 1-43) correspond à une position précise et détaillée. Chaque partie du corps, membre, organe, et os, de la tête au bout du pied, doit être à sa place :

<sup>14</sup> La Broue justifie ainsi de prime abord le titre de son ouvrage, en justifiant l'usage de « cavaleric » (dérivé de l'italien *cavallerizzo*), défini comme « proprement Chevalier bien entendu, & expert en l'art de bien dresser les chevaux de combat, & de carriere : lequel art les Italiens nomment aussi l'art du *Cavaleric* », en rejetant ce faisant le terme d'« écuyer » pour sa polysémie trompeuse : « [s]i le mot d'escuyer ne signifioit autre chose en France, que bon homme de cheval, je m'en fusse servy : mais d'autant qu'il se peut adapter à plusieurs autres significations j'ay trouvé plus expedient d'user du mot estrangier » (LB 1-10). Outre ce dérivé, on peut également citer de cette liste les termes « ramingue » (*ramingo*), « passege » (*passeggio*), « racolt » (*raccolta*), « serpeger » (*serpegiare*), ou encore « estrapasser » (*strapazzare*).





assavoir qu'il tiene ordinairement la teste droite, & le visage directement à l'opposite de la nucque du cheval: les espaules également droictes & nivelees, plustot un peu panchees en arriere, que trop en avant, sans que la droicte soit plus reculee que la gauche, [...] le poing de la bride à la hauteur & au niveau du coude d'iceluy, & communément environ trois ou quatre doigts plus hauts, que la teste de l'harson de la selle, & deux doigts plus avancés, que l'os de la hanche, un peu plus ouvert & loing du corps, que celui de la bride: la gaule le plus souvent mouvante ayant la pointe en hault: l'estomac un peu plus avancé pour ne paroistre avoir les espaules voultees: les fesses avancees aussi afin de ne se trouver assis trop loing de l'harson de devant, qui est une particularité mal seante: les reins droicts & roides: les cuisses fermes, & comme collees dedans la selle: les genoix serrez, & plus-tost tournez en dedans qu'en dehors: les jambes autant proches du cheval qu'il se pourra, tendues & droictes, comme quand l'on est à pied, debout & droictement arrêté, en quelque lieu plain & uny, [...] le talon plus bas que la pointe du pied, sans estre tourné en dedans ny en dehors: le bout du pied droitement & seurement appuyé, sur le milieu de la planchette de l'estriou, & de façon que la pointe de la semelle de la botte, outrepassa la planchette, environ un pouce. (LB I-43)

Bien que cette notion soit moins amplement théorisée pour Arbeau que dans la discipline équestre, où le cavalier est proprement « assis » dans sa selle, l'assiette correspond dans le lexique de la danse à la stabilité du pied. Arbeau écrit ainsi par exemple l'« assiette du pied droict » (TA 17v). Ou alors, « assiette » se fait synonyme de pas à un autre endroit: « Comment fait-on ces cinq pas ou assiettes? - Il y a plusieurs manières d'assiettes, par les meslanges desquelles on bastit les diversitez des passages » (TA 40r). La référence à l'assiette du cavalier, dans ces cas, permet d'amplifier le sens donné par Arbeau, et de voir que la recherche de la juste assiette est donc, finalement, l'image de la stabilité dans le mouvement.

A la main, chargée de la direction du mouvement, La Broue dédie également un chapitre, intitulé « Jugement sur les temperaments de la main du Cavalerice » (LB II-27-28):

Coustumierement on dict, pour loüer un homme de cheval, qu'il a la main fort douce: & pour le blasmer, qu'il l'a extrêmement rude: mais tous ceux qui se meslent de faire ces jugements ne sçavent pas bien d'où procede la douceur ny la rudesse de la main. C'est pourquoy j'advertis telles gens, que la main douce ne se doit pas entendre pour celle qui est lente & foible: car au contraire estant ainsi, elle convie plustost le cheval à l'irresolution de la bouche, parce qu'elle ne donne point d'appuy ordinaire, [...] La main rude ne s'entend non plus pour la plus forte, & pour celle qui tient les renes plus tenduës: car au contraire estant ainsi elle sera ordinairement que le cheval, qui a trop d'appuy, ou qui a la bouche trop dure, se resoudra à tirer d'avantages & qu'il soit vray [...] Enfin la rudesse & la foiblesse de la main, procede seulement de faute d'art, d'experience & de jugement: & la douceur & la force, vient du temperament subtil & solide, qui se doit entendre pour la vraye fermesse, laquelle ne se peut acquérir que par la longueur du temps, employé à l'exercice des bonnes escoles (LB II-27-28)

Refusant la binarité au profit du détail, La Broue explique qu'une main digne de mener se doit donc d'être ferme, sans être rude; douce, sans être faible. Une fois de plus, ce développement illustre la mention des mains par Arbeau, où il dit d'éviter que « vos mains



soient pendants, non comme mortes, ny aussi pleines de gesticulations » (TA 63r). L'atteinte de la main et de l'assiette justes correspondent dès lors métonymiquement à des indicateurs de la maîtrise de l'art de la danse comme de celui de l'équitation, mais contribuent, plus globalement, à façonner une éthique du cavalier et du danseur dépassant l'exercice de ces disciplines en ce qu'elle informe un naturel. Le développement de l'aisance dans la pratique mène à dissimuler les « forces & dextérité » (LB 1-139) nécessaires à ces pratiques, faisant paraître le cavalier, comme le danseur, modeste et doux (TA 49r), ce que révèle cette comparaison entre la danse et l'équitation faite par La Broue :

Et par comparaison des exercices de l'homme curieux : y a-il peine plus mal employée, que celle qu'il met à vouloir danser gaillardement & par haut, quand son inclination n'y est aucunement propre ? Ne vaudroit-il pas mieux, qu'il se contentast de bien faire de beaux cinq pas, & des passages bas, pourveu que ce fust d'un temps net, délicatement proportionné, & avec grâce, que de faire rire ceux, qui le voyent travailler grossièrement & contre son naturel en une chose, qui ne doit estre estimée, qu'en tant qu'elle est faite gayement, & avec facilité ?  
Tout ainsi en est-il des chevaux (LB 1-139)

L'analyse des stratégies discursives mises en place dans l'*Orchésographie* et dans *Le Cavalier françois*, autant dans les péritextes qu'au cœur des textes eux-mêmes, qu'il s'agisse des stratégies de justification, de la présence d'illustrations, de l'attention au lexique ou des images communes, permet d'observer que ces disciplines ne se développent pas en vase clos. La Broue comme Arbeau inscrit sa discipline dans un programme complet d'apprentissage, où la grammaire et la rhétorique sont à la danse ce que la danse est à l'équitation, et où la maîtrise de ces techniques du corps s'accompagne des apprentissages de la modestie, et de la douceur, résultant en le développement d'une éthique naturelle, proche de la *sprezzatura* italienne. La somme de ces apprentissages techniques vise ainsi, selon La Broue, à « fa[ire] paroistre telle facilité en ses actions, qu'on juge que la grâce procede plus d'un excellent naturel que d'artifice » (LB 1-21). L'acquisition de cette apparence de naturel, comme idéal commun à la pratique des disciplines du corps, présuppose la conservation de justes proportions maintenant l'équilibre et la complémentarité entre l'exercice et l'étude, comme le mentionne Arbeau, qui termine sur cette note son traité :

pratiquez les dances honnestement, & vous rendez compaignon des planettes, qui dancent naturellement, & de ces Nymphes que M. Varron dit avoir veu en Lydie sortir d'un estang au son des flutes, dancier, puis rentrer dedans leur estang, & quand vous aurez dancé avec vostre maistresse, rentrez dedans le grand estang de vostre estude, pour y proffiter (TA 104r).

En faisant de l'honnête danseur un « compaignon des planettes », Arbeau magnifie la portée de la discipline : cet idéal de naturel devient une prédisposition concrète à un état de consonance, à l'atteinte d'une harmonie, au sens spitzérien du terme<sup>15</sup>, non seulement entre le rythme et le corps, mais où entrent en jeu et l'âme et les astres.

---

<sup>15</sup> Dans *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Spitzer retrace l'idée d'harmonie du monde dans la littérature occidentale depuis la conception pythagoricienne comparant, par le biais d'une série de correspondances, le monde à la lyre d'Apollon. Cette harmonie se voulait quadruple : « the harmony of the strings (and of the string), of the body and soul, of the state, of the starry sky » (Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963, p. 8).



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres, Jehan des Prez, 1589.

ARBEAU, Thoinot, *Compot et manuel kalendrier [...] ensuyvant la correction ordonnee par nostre Saint Pere Gregoire XIII*, Lengres, Jean des Preyz, 1582.

LA BROUE, Salomon de, *Le Cavalerie françois [...] troisieme edition reveue et augmentee*, Paris, Abel l'Angelier, 1610.

PELLETIER, Thomas, *La Nourriture de la noblesse où sont représentées comme en un Tableau, toutes les plus belles vertus, qui peuvent accomplir un jeune Gentilhomme*, Veuve Mamert Patisson, Paris, 1604.

### Textes critiques

DOUCET, Corine, « Les Académies équestres et l'éducation de la noblesse (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) », *Revue historique*, vol. 628, no 4, 2003, p. 817-836.

DUBOURG GLATIGNY, Pascal et VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

FRANCHET D'ESPEREY, Patrice, « L'Équitation italienne, sa transmission et son évolution en France au temps de la Renaissance » dans Patrice Franchet d'Espèrey et Monique Chatenet (dir.), *Les Arts de l'équitation dans l'Europe de la Renaissance. VI<sup>e</sup> colloque de l'école nationale d'équitation au château d'Oiron, 4 et 5 octobre 2002*, Actes Sud, 2009, p. 158-182.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002.

MAUSS, Marcel, « Les Techniques du corps », extrait du *Journal de Psychologie*, vol. 32, no 3-4, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 365-386.

PRETALLI, Michel, *Du Champ de bataille à la bibliothèque. Le Dialogue militaire italien au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque de la Renaissance, 2017.

SPITZER, Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963.