

Techniques & Culture

Revue semestrielle d'anthropologie des techniques

54-55 | 2010 :

Cultures matérielles

VII. TECHNIQUES DU CORPS ET ESTHÉTIQUE

Les premiers traités de danse au xv^e siècle en Italie

Principes d'une danse savante et technique du corps dans une société du mouvement

The first treatises on dancing in the 15th century in Italy: the rules of learned dances and corporal techniques in a society in movement

SYLVIE GARNERO

p. 567-585

<https://doi.org/10.4000/tc.5022>

Résumés

Français English

Nous analysons un domaine précis de la vie sociale, la danse au *Quattrocento* italien, à partir des références que constituent les premiers traités de danse savante (1445-1455). L'art chorégraphique y est défini dans son autonomie symbolique et nous découvrons l'élaboration des principes de la danse occidentale. Nous présentons l'analyse du discours chorégraphique élaboré dans ces traités afin d'en dégager la logique interne et les principes récurrents, spécifiques de la « technique du corps » que représente la danse savante, en soulignant en quoi l'analyse formelle constitue une voie heuristique en anthropologie de l'art. Par ailleurs, nous posons l'hypothèse qu'un style posturo-gestuel véhicule un sens et témoigne de l'acquisition d'un habitus corporel. En mettant en perspective l'analyse formelle et les représentations sous-jacentes à la pratique sociale, nous précisons en quoi cette forme d'expression, d'une culture donnée, à une période donnée, définit une science du savoir-faire de l'homme du *Quattrocento* où viennent se réfracter les enjeux sociaux.

We analyze a precise field of social life, the dance in the Italian *Quattrocento*, based on the references that are the first formal dance treatises (1445-1455). Choreographic art is there defined in its symbolic autonomy and we discover how the principles of Western dance were laid down. We present the analysis of the choreographic discourse drawn up in these treatises so as to set out its internal logic and recurrent principles, specific to the "techniques of the body" that is formal dancing, by underscoring how formal analysis is an heuristical approach in anthropology of art. In addition, we set out the hypothesis that a style of postures and gestures is a vehicle for meaning and a proof of the acquiring of a corporal habitus. In focussing on formal analysis and the underlying representations of social practice, we show precisely how this form of expression,



in a given culture, in a given period, defines a science of know-how of the *Quattrocento* man, where what is at stake in society is reflected.

dance scholarship, *Quattrocento*, formal analysis, technical body, social practice.

Entrées d'index

Mots-clés : analyse formelle, danse savante, pratique sociale, Quattrocento, technique du corps

Notes de la rédaction

in *Techniques et culture* 22, 1993 : 145-173

Texte intégral

- 1 Les traités de danse - dans le sens de manuel qui se propose d'enseigner et qui constitue des modèles de danse à partir d'une série de chorégraphies - sont une invention du *Quattrocento*. Aucun texte similaire, écrit à une date antérieure, n'ayant été retrouvé, nous choisissons d'assumer le point de vue des Maîtres italiens qui affirment être les premiers à fonder la très « licite science » de la danse (Guglielmo Ebreo 1450 : 5).
- 2 Il existe une étroite dépendance d'un traité à l'autre, de sorte que les textes de Domenico da Piacenza (1445), Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio¹ (1450) et Antonio Comazano (1455) définissent un lexique commun, recouvrant des notions techniques communes et une esthétique de la danse savante. Aussi, dans la mesure où ces trois traités contiennent un nombre limité de termes, les avons-nous choisis comme corpus de référence pour notre présente étude.
- 3 Mais quelle clef de lecture proposer pour des textes souvent difficiles ?
- 4 L'essor de l'art chorégraphique au xve siècle italien s'inscrit dans le mouvement de la première *Renaissance expérimentale* par lequel tous les possibles étaient explorés ; cette réelle dimension heuristique des traités, tout particulièrement de celui de Domenico da Piacenza, n'est pas sans lien avec l'objectivation de cette « technique du corps » que constitue la danse (au sens de Marcel Mauss 1991 : 365-386). Aussi mettons-nous en parallèle la définition de la danse comme système symbolique autonome et l'apparition de la danse savante dans sa spécificité technique. La nouveauté de la relation ainsi établie crée un rapport autre au corps humain. Il devient possible de faire de son corps une œuvre d'art, le corps humain est travaillé, « sculpté » (Domenico da Piacenza in Bianchi 1963 : 116).
- 5 Dans un premier temps, nous analysons les principes qui structurent la danse savante du *Quattrocento*. [...] Dans un second temps, nous tenterons de comprendre l'insistance des traités sur le bien-fondé de la pratique et leur précision terminologique en ce qui concerne l'aspect technique du travail du corps. Cela pose en effet question, car, ce qui frappe tout d'abord, à la lecture comparée des trois traités, c'est l'organisation des textes selon un même schéma rhétorique. Tous comprennent deux parties : la première développe amplement la justification théorique des principes et des éléments constitutifs de la danse ; la seconde, pratique, constitue un répertoire de danses qui s'organise sur un mode dualiste en Bassedanze et en Balli, et que complètent les compositions musicales correspondantes. L'ordre d'articulation des deux parties dans lequel la théorie est considérée comme maîtresse et la pratique comme servante, reflète bien une volonté explicite de donner à la danse des principes rigoureusement définis et le statut d'art libéral.
- 6 Aussi, après avoir exposé et analysé *les principes de la danse savante du Quattrocento*, envisageons-nous la problématique de l'expressivité liée au mouvement en danse contenue dans les traités, au regard des données de *l'anthropologie théâtrale* (Eugenia Barba et Nicola Savarese 1986). Nous insisterons sur les contrastes entre la technique du corps extraquotidienne qui structure la gestuelle dansée et les techniques du corps quotidiennes afin de mettre en évidence les enjeux liés à cette utilisation



particulière du corps humain : que vient révéler ce travail de différenciation au cœur de l'esthétique ? En quoi l'anthropologie permet-elle d'interpréter la codification stylistique d'une manière nouvelle, par rapport à l'histoire de la danse, dans le sens académique d'une histoire des styles ?

Les principes d'une danse savante

- 7 Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo/Ambrosio et Antonio Cornazano introduisent, dès le début de leur traité, une définition de la danse et énoncent les *éléments constitutifs* qui en assurent les *fondements* « scientifiques ». La brève composition poétique qui ouvre le texte de Guglielmo Ebreo (1450 : 1) nous indique sa conception de l'art chorégraphique et formule *six principes fondamentaux* :

« La douceur du chant qui vient de l'harmonie de l'ouïe, voyage jusques au cœur et de sa grande douceur naît une vive ardeur qui incite à danser et donne tant de plaisir. Mais qui veut tirer mérite d'une telle science se doit d'apprendre avec intelligence et sans erreur six principes et qu'il les mette en actes, comme je les décris, enseigne et chante. La mesure vient en premier et rend nécessaire la mémoire. Puis le rapport à l'espace, l'élévation, le style et le sens du mouvement. Avec une douce grâce, ces éléments donnent gloire à la danse pour qui reçoit les rayons de l'ardente étoile. Tes pas et tes gestes seront alors bien réglés, et toute ta personne sera adroite, ton intelligence à l'écoute de la musique ».

- 8 Pour Domenico da Piacenza, il s'agit :

« d'extraire le subtil du subtil de ce mouvement corporel mu de place en place avec mesure, souplesse, et grâce, sens de l'espace, la faculté imaginative venant en aide au corps [...] cet art manifeste délicatement combien d'intelligence et de travail il contient » (in Bianchi 1963 : 115).

- 9 Nous sommes frappés d'emblée par l'importance accordée à l'intelligence analytique. Elle permet les combinaisons des diverses unités sélectionnées et la construction chorégraphique. En alliant la participation du corps en mouvement dans sa globalité à la mise en ordre imposée par les règles élaborées, une grille culturelle est décrite, que le danseur, par son excellence, doit rendre lisible. Domenico ; pour définir la danse, choisit la quintessence de la matière, et Guglielmo l'inscrit dans un souffle d'harmonie. La danse, en effet, est « un acte démonstratif, qui extériorise les mouvements de l'âme, en accord avec la perfection et la mesure des consonances de l'harmonie » (G. Ebreo 1450 : 4).
- 10 Revenons maintenant, point par point, sur les six préceptes requis pour mener au parfait danser. Nous les analyserons en prêtant attention à la valeur sémantique du mot choisi, ainsi qu'à l'écho fait en nous à travers notre vécu de la danse contemporaine.

Mexura, Mesura : mètre, mesure, cadence

- 11 La mesure constitue pour Domenico Da Pacienza (in Bianchi : 116, Ebreo : 6) « le fondement du métier » et correspond à une « lenteur récupérée par la célérité », une sorte d'indétermination contrôlée introduite dans la régularité du temps. Un quelque chose qui évoque la fréquence de la respiration, de l'alternance diastole/systole, c'est-à-dire la vie du rythme par rapport à l'absolue répétition du tempo. Cette élaboration requiert un travail artistique.
- 12 Ebreo parle d'une « douce concordance de voix et de temps répartie avec art et raison ». Il insiste sur l'idée de concordance qui rend celui qui la maîtrise capable d'instaurer l'harmonie parfaite.



Memoria : mémoire

- 13 La mémoire prend une importance particulière liée à la nécessité de se souvenir de la succession des pas. Nous voyons naître ici, parallèlement, le passage d'un mouvement improvisé à un modèle et l'exigence chorégraphique qui établit une division entre celui qui crée et celui qui exécute la danse. Pour Domenico (1445 : 116), sa vertu s'enracine dans une pratique génératrice de prudence, source de la juste mesure. Ebreo (6v), pour sa part, insiste sur la concentration nécessaire à la danse mesurée, qui exige une « parfaite mémoire ». Antonio Cornazano (1455 : 4), pragmatique, voit dans la mémoire des pas la base de l'apprentissage de la danse.

Compartiment, *Partre del terreno* : division de l'espace, prise d'espace, sens de l'espace

- 14 Le mouvement dansé, la musique et l'espace sont mis ici en relation. Guglielmo Ebreo (7-7v) précise qu'il s'agit de « connaître le lieu ou la pièce où l'on danse [...] afin que l'homme, lorsqu'il se sépare de la femme en dansant, ne perde pas le tempo ». C'est donc la relation entre les danseurs qui crée l'espace. Dans ce chapitre apparaît aussi une conception relativement unitaire de l'espace-temps ; l'adaptation des chorégraphies à l'espace imparti en fonction de la musique relève d'une pratique scénographique à laquelle Guglielmo semble être très habitué. S'opèrent à la fois une structuration d'un espace eurythmique et une structuration du geste par rapport à l'espace. Ceci n'est pas sans évoquer l'architecture qui, à l'époque, traduisit la métrique en termes d'espace (Zévi 1959 : 63-72).

Mainera, *Maniera* : manière, façon d'exécuter le mouvement, maintien, style

- 15 La règle de *maniera* est l'une des plus complexes qu'avaient élaborées les Maîtres du *Quattrocento*. Elle implique une intentionnalité du mouvement dans le transfert du poids d'un pied sur l'autre, mouvement dans le plan sagittal, donc à sa tridimensionnalité. Il s'agit d'un mouvement controlatéral par torsion du buste dans la direction du pied en mouvement : « il faut se tourner tout entier du côté du pied qui attaque le pas, le temps que dure la mesure » (Guglielmo Ebreo : 8v). L'épaulement accentue le jeu d'opposition hanche/épaule selon la ligne diagonale du tronc, et nécessite la mise en jeu du corps dans sa globalité, d'un point à l'autre de l'espace. Domenico (in Bianchi 1963 : 116) insiste sur la « grâce de la manière » qui vient précisément de ce « déportement de toute la personne » qui permet de « garder le juste milieu du mouvement de la tête aux pieds », ce qui est intuitivement fort juste, car, pour ce faire, l'alignement des talons, du bassin et de la nuque, selon l'axe vertical, est nécessaire. Cependant, pour Domenico, le concept est à la fois plus central et plus subtil :

« Note que cette façon déliée ne doit en aucun cas être employée dans les extrêmes, ni trop peu, ni pas assez, mais en gardant le juste milieu avec tant de douceur que ton mouvement ressemble à une gondole poussée par ses deux rames sur les ondes calmes de la mer, s'élevant lentement sur la vague et redescendant rapidement, selon le principe de mesure ». (in Bianchi 1963 : 116).

- 16 Une lecture contemporaine de la danse, en référence aux travaux de Rudolph von Laban (1992)² fait apparaître la mise en jeu des principaux éléments constitutifs du mouvement dans la notion développée par Domenico :

- l'espace
- le temps
- le poids (la force donnée à un mouvement)
- et l'énergie (sa dynamique).



- 17 Le transfert de poids implique l'axe vertical, mais aussi, dans la rotation du buste, le plan sagittal. L'ondulation décrite s'opère dans le plan horizontal. Les nuances de sa dynamique sont précisées dans leur rapport à la mesure, et la rythmicité qui en découle reste continue. L'image choisie renforce l'idée d'une grande fluidité de mouvement. S'agit-il du mouvement de « bol » effectué par le bassin selon que la marche est plus ou moins demi-pliée, ou d'un passage sur la demi-pointe ? À notre avis, la description de Domenico reste plus proche de celle d'une qualité de marche.
- 18 Comazano (3v et 4) précise le contenu des termes techniques chez Domenico : *campeggiare* exprime le maintien sur la jambe de terre (« camper sur », alors que l'autre jambe initie le mouvement) et *ondeggiare* est explicité ainsi :
- « Si vous bougez le pied droit pour faire un pas double (c'est-à-dire, pied droit-pied gauche-pied droit), vous devez vous camper sur la jambe de terre, la gauche, tout en vous tournant un peu du côté de la droite, et onduler durant le second pas en vous élevant doucement au troisième pas ».
- 19 S'agit-il d'une précision, ou d'une évolution de la danse ? *Campeggiare*, signifie, par ailleurs, dans le domaine de la technique picturale, se détacher du fond, donner du relief. Ce qui se rapproche de la conception de l'épaule de Guglielmo Ebreo, évoquée également par une image visuelle, celle de l'ombre portée : dans l'exécution des pas, il convient « de les orner et de les ombrer de belle façon » (Guglielmo Ebreo : 8).
- 20 Le rapprochement avec la peinture n'est pas anodin, car il participe d'une même réflexion sur la spatialité, et sur ce qui est donné à voir. Le fait de souligner l'engagement du corps dans l'action en donnant de l'importance aux mouvements du torse se retrouve dans les représentations plastiques italiennes de la danse, dès le xve siècle. Quant à l'idée d'ornementation, elle sera largement reprise en littérature, par le courant du même nom (maniérisme). Notons enfin, qu'à partir de cette notion se joue la démarcation entre les caractéristiques de la danse féminine et celles de la danse masculine ? (Ebreo : 14) ; elle représente donc un marquage social du corps.

Aiere : air, élévation, légèreté

- 21 *L'aiere* constitue l'autre principe clef de la danse du *Quattrocento*. Il correspond à une élévation du corps vers le haut, dans une suspension du mouvement. Cela nécessite le déplacement du centre de gravité vers le haut et le contrôle de la respiration. La logique de ce principe peut inclure le transfert du poids du corps sur l'avant-pied, jusqu'à la demi-pointe. Cette loi du mouvement n'est pas nommée chez Domenico, mais elle est mise en jeu dans la dynamique de *ondeggiare*. La suspension du mouvement, comme au haut d'une vague, nécessite en effet le contrôle de l'inspiration, suivi d'un relâchement du poids du corps dans l'expiration. Pour Ebreo (8), il s'agit d'un « acte de présence aérienne et d'élévation du mouvement vers le haut effectué par soi-même lorsqu'on danse habilement, témoin d'une douce et très humaine distinction ». La signification de *l'aiere*, dans les traités du XVe siècle, n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Il s'agit de la grâce dans le mouvement, due à l'illusion d'allègement du corps dansant. En elle réside l'élément de séduction envers les spectateurs, évoqués pour la première fois dans les traités, précisément à travers cette relation de séduction. Guglielmo parle d'une danse « digne de grâce et de vraie louange » aux yeux des spectateurs ; il insiste sur la finalité hédoniste de la danse, et plus particulièrement sur l'effet attractif qu'elle doit exercer sur les femmes, la danse doit « divertir et plaire... surtout aux femmes ». Ce double aspect, de grâce et de plaisir, qui se dégage de la figure dansante se retrouve également chez Cornazano³. Mais en même temps, Guglielmo Ebreo met l'accent sur la nécessité de la pratique pour intégrer cette qualité ; les mots choisis insistent sur l'importance du métier (*adoperare*, « mettre en œuvre » ; *porre in praticha* « mettre en pratique »), contrepoint intéressant, introduit à ce niveau du texte, dans l'idéal aérien et gracieux de la danse. Au plan technique, par ailleurs, Guglielmo inverse la conception de Domenico. Là où nous trouvons la lenteur compensée par la rapidité, la vivacité



d'exécution est conseillée. L'accent est mis sur une attaque rapide de la montée sur demi-pointe. Terminons enfin sur quelques rapprochements sémantiques. Guglielmo définit également *l'aiere* comme *atto di rilievo*, comme un acte d'élévation. Mais le mot *rilievo* contient plusieurs sens. Il signifie également le relief, en sculpture, et au sens figuratif, l'importance, ce qui distingue. Nous reviendrons sur cette insistance à rapprocher la technique, au sens du travail du corps qu'impliquent les deux notions les plus complexes élaborées par les Maîtres italiens, de la singularisation, de la différenciation de l'être humain, voire également de la façon de se distinguer.

Movimento corporeo : mouvement corporel

22 Ce dernier point n'est exposé que chez Guglielmo Ebreo (9), à partir du concept fondamental de *motto*, « mouvement », sur lequel Domenico da Piacenza (*in Bianchi* : 115) a longuement spéculé. D'une part, il s'agit là d'un élément de synthèse, qui insiste sur la qualité de l'engagement du corps en mouvement dans l'espace, dans sa globalité. Le corps y est appréhendé dans sa totalité, et cette représentation unitaire, en mettant l'accent sur le fait que le mouvement engage la personne tout entière, va d'autre part définir l'image du danseur idéal, « jeune, beau, habile, léger, doté de grâce, chez lequel apparaissent clairement toutes les notions exposées précédemment ». Ces qualités rendent l'exécution de la danse aisée et agréable. Ce qui conduit Guglielmo, comme Domenico auparavant, à stigmatiser les êtres atteints de défauts physiques, les « boiteux, bossus ou estropiés », car ils ne peuvent rendre manifeste la perfection de la danse, une partie du corps manquant au tout qu'il constitue.

23 Enfin, quelques points particuliers viennent scander cette esthétique de l'art chorégraphique au *Quattrocento*. Tous les Maîtres insistent sur le mouvement, dans sa dimension vécue par celui qui va l'exécuter. Si les données anatomiques fonctionnelles relèvent, dans les textes, du registre du non-dit, les intuitions concernant l'analyse du mouvement sont, en revanche, étonnamment proches d'une conception contemporaine de la danse.

24 L'importance accordée au mouvement n'en apparaît que plus sensible au plan symbolique, et nombreuses sont les précisions quant à sa dynamique, sa qualité, voire sa fonction. Le point de vue technique concerne le dynamisme lié à l'alternance du mouvement et de la pause (*posa, posata*). Citons les images choisies par Domenico da Piacenza (*in Bianchi* : 116) :

« À chaque temps, un repos, comme si tu avais vu la tête de Méduse, c'est-à-dire, qu'une fois effectué le mouvement, tu dois être alors comme pétrifié, et qu'en un instant tu déploies les ailes, tel un faucon ».

25 Puis celles reprises par Antonio Cornazano (7) :

« Il n'est point laid, sur un temps, de rester un moment silencieux, comme mort, puis de danser sur le suivant de façon aérienne, comme quelqu'un qui ressuscite, passant de la mort à la vie ».

26 Dans le phrasé du mouvement, la pause est essentielle et relie les séquences. À aucun moment, il n'est question de position statique, il s'agit plutôt d'un passage, d'un accent dans la fluidité du geste. Un travail du souffle sous-tend cette dynamique, dont la lisibilité donne vie au mouvement.

27 Cette intensification de la perception du mouvement par l'usage de la pause s'articule à deux autres notions : la faculté imaginative, tout d'abord, la *fantasia*, et la notion de composition.

28 Chez Domenico, *danzare perfantasmata* consiste précisément dans cette alternance mouvement/non-mouvement, qui donne la présence aux danseurs. L'accent mis sur les perceptions sensorielles Il s'inscrit dans la théorie aristotélicienne de l'imagination en mettant l'accent sur la valeur des perceptions sensorielles. Un premier glissement de sens s'opère avec *l'ombra phantasmatica* d'Antonio Cornazano (7), bien qu'il se réfère à



Domenico. Il développe une image de légèreté, d'apparition évanescence, qui rend visible l'invisible. Le second se retrouve chez Guglielmo qui utilise très clairement le mot *fantasia* dans le double sens d'invention artistique et d'inspiration divine.

29 À ce point de réflexion, soulignons simplement la mise en relation des trois termes, *pause/aiera/fantasia*.

30 L'écart sémantique se joue directement sur la *fantasia*, chez Guglielmo Ebreo. Pour « composer un nouveau *Ballo* » nous en trouvons les divers éléments à partir de notre imagination, « en premier lieu, par invention », et le but de cette composition est de séduire les spectateurs (12-12v) : « la beauté de la danse se mesure à ce qu'elle plaît à la foule des spectateurs ».

31 Quant à Cornazano (4), il introduit la norme de variation qui est complémentaire du terme de composition. Elle procède par combinaisons pour aboutir à une même structure, en dansant, dans un même tout, des danses différenciées par la diversité d'exécution d'un même pas. Cornazano précise que ce chapitre relève plus du domaine du masculin. Comme pour la *maniera*, au sens d'ornementation, s'établit là une ligne distinctive du masculin et du féminin.

32 Ce terme de composition, apparu pour la première fois dans la danse occidentale, nous apparaît comme une clef de lecture de la conception artistique des Maîtres italiens : un art de jouer avec des éléments simples, pré-choisis, pour élaborer une forme complexe, par un système combinatoire suivant les règles d'un code qui définit l'esthétique chorégraphique du *Quattrocento*.

Technique du corps extra-quotidienne et esthétique

33 Son importance tient à cette énonciation des normes qui ordonne l'art chorégraphique et rend compte de deux aspects interdépendants. Mais quelles questions l'esthétique pose-t-elle précisément ?

34 Le sens de l'attention accordée, tout au long des textes, au métier, au travail, sorte de brèche dans la pensée idéaliste humaniste, correspond à une utilisation particulière du corps qui a pour but d'obtenir des gestes « composés », mis en ordre par la danse, ainsi que le précisait Guglielmo Ebreo dès son introduction. Nous sommes bien là face à une « technique du corps extra-quotidienne » (Mauss 1991 : 365-386) qui vise à recomposer le corps humain. Et en parallèle, l'accent est mis sur la situation de représentation. Nous entrevoyons alors la conception qu'avaient les Maîtres du *Quattrocento* de la théâtralisation du corps humain, pour laquelle il est nécessaire de recréer ce corps selon une grille culturelle.

35 Nous retrouvons, dans cette mise en relation des préceptes élaborés et de la spectacularisation, les « principes qui reviennent », utiles à la praxis des arts de la scène, mis en évidence par des études d'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba (Barba et Savarese 1986 : 4-113). Ils sont au cœur des notions les plus complexes et techniquement les plus élaborées des traités du XV^e siècle.

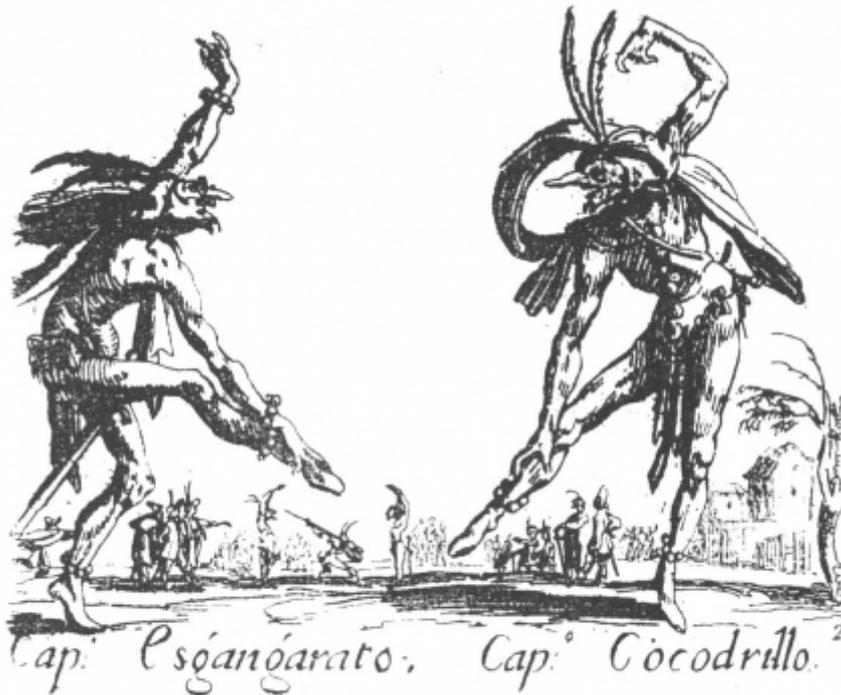
36 Le premier principe récurrent consiste en une altération consciente et contrôlée de l'équilibre, en jouant d'ajustements dynamiques du poids du corps. Cette « danse de l'équilibre » dont la technique consiste en une transformation de la manière de marcher, dans une combinaison de mouvement et de repos, est précisément l'objet de réflexion de Domenico da Piacenza. Elle est incluse jusque dans le terme de *deportamento* choisi par Domenico pour qualifier la règle de *mainera*. Ce déplacement artificiel du poids du corps en change le point d'équilibre et fait passer de l'usage quotidien du corps à la technique extra-quotidienne. La marche et les déplacements dans l'espace s'en trouvent modifiés pour aboutir à un équilibre instable et dynamique, comme l'évoque l'image du faucon chez Domenico. Cornazano la développe et insiste sur la vie que donne au danseur la maîtrise de cette immobilité dynamique (*posa*), « en action » nous dit Barba qui y voit une clef de la présence et de la vie scénique.



Abandonner un équilibre quotidien en faveur d'un équilibre précaire et extraquotidien requiert un effort qui dilate les tensions du corps de sorte que le danseur nous apparait « aux aguets », prêt à agir, avant même qu'il ne commence à s'exprimer, à un stade « pré-expressif » (Barba et Savarese 1986 : 36-37), dont avaient l'intuition les Maîtres italiens.

- 37 Le principe d'opposition qui en découle est lié à la tension entre forces contraires. Dans la danse du *Quattrocento*, la *mainera* utilise la dynamique créée par la torsion du buste et, à travers les tensions internes du corps et l'amplification du mouvement qui en résulte.

Figure 1 : Danse des oppositions



Jacques Caillot (1592-1635). *Balli di Sfessania*, Eau-forte
Paris, Bibliothèque de l'Opéra. Naples, Biblioteca Nazionale

[...]

- 38 L'idée d'ondulation du corps autour de l'axe est centrale dans les traités du XV^e siècle italien. Cette posture se retrouve également, en Occident, dans la tradition de la statuaire classique en Grèce puis, dès le XIV^e siècle, dans les représentations plastiques florentines⁴. Cela met en relief une similitude de principes au-delà des différentes formes.

- 39 Notons enfin qu'au siècle suivant, la voûte, la spirale en forme de S sera la forme privilégiée de l'art maniériste.

- 40 Accentuer l'opposition de différentes tensions dans le corps crée, à un niveau élémentaire, un conflit de forces qui se traduit en termes d'énergie dans l'espace et dans le temps.

- 41 Dans l'espace, l'effet du mouvement s'en trouve souligné. L'évolution de la terminologie est intéressante à ce sujet. Cornazano insiste sur la résistance due aux oppositions qui entraîne la projection dans l'espace, lorsqu'il explicite le mot *campeggiare*.

- 42 Un siècle plus tard, Fabrizio Caroso (1581) lui préférera *pavoneggiare*, « faire la roue », « se pavaner » et, par extension, « parader ». La conséquence en est bien l'amorce d'une dramatisation.

- 43 Dans le temps, l'énergie se manifeste à travers une immobilité habitée d'une tension maximale. L'intérêt pour la rétention d'énergie dont les forces sont prêtes à se libérer dans le mouvement, déjà très clairement apparu dans l'image du faucon de Domenico, est explicite dans le terme de *continenza*, « contenance », qui définit l'un des pas, utilisé



de façon conclusive dans les séquences chorégraphiques. La *continenza* consiste en un transfert à peine perceptible du poids du corps, effectué sur place, d'un pied sur l'autre. Cela révèle une intelligence du potentiel expressif de la technique, que les Maîtres du *Quattrocento* utilisaient consciemment dans la composition chorégraphique.

44 Un autre jeu d'oppositions se voit développé dans la danse savante de l'époque, à travers la notion d'*aiere*. L'opposition réside là entre le bas et le haut, entre un travail de pas au sol déjà exigeant et le déplacement vers le haut du centre de gravité du corps. L'élévation entraîne un étirement du corps vers le haut et crée une illusion d'allègement du bas du corps, qui libère les hanches. C'est une tendance caractéristique de la danse occidentale qui apparaît là, un choix propre à notre culture, qui aboutira à la technique de pointe du ballet classique. Celle-ci poussera au maximum le développement des possibilités techniques dans un sens extraquotidien. Suspension du mouvement, corps semblant flotter sur scène, nous sommes proches de l'image « d'ombre fantomatique » par laquelle Cornazano décrit l'effet de *l'aiere*. Nous avons déjà noté la richesse sémantique de l'expression *atto di rilievo* utilisé par Guglielmo Ebreo à ce sujet. L'allusion aux arts plastiques renforce l'idée que la danse est faite elle aussi pour être vue, et qu'en conséquence, la « danse des oppositions » organise la vision en dirigeant l'attention des spectateurs. Et la focalisation du regard, elle aussi, procède par distinction.

45 Enfin, l'aspiration à la légèreté de *l'aiere* participe, ainsi que la *mainera*, d'une même tension d'éloignement liée à la technique extraquotidienne, qui vient s'inscrire dans la différence essentielle la séparant des techniques du corps quotidiennes : la création d'un corps de fiction. Une phrase de Cornazano indique déjà cette capacité que donne la danse de paraître autre : « que votre Seigneurie », dit-il à Ippolyte Sforza, « ait conscience qu'en utilisant les éléments (constitutifs de la danse) déjà énoncés, il n'y a point de femme si laide qui ne puisse paraître belle, ni d'homme si petit qui ne puisse sembler grand, ni d'impossibilité pour eux à être talentueux et pleins de légèreté » (40). Or cela nous évoque les fonctions du rite qui s'emploie à gérer la distance et à créer des différences.

46 Notons ici l'étymologie du mot *aiere*, du grec *aipm* et de ses dérivés qui signifient « être soulevé en l'air », « élever », au sens d'offrir et de présenter, et au théâtre, « faire apparaître les Dieux ». Ce mot met en rapport l'une des lois essentielles de la danse savante du XV^e siècle italien (et de la danse occidentale en général) et l'un des aspects symboliques contenus dans le tarentisme, ainsi qu'Ernesto de Martino l'a mis en évidence (1961 : 209-219) : *l'aiôresis* contenu dans le rite de la balançoire de l'exorcisme choréomusical. Une unité profonde dans la conception de la danse est ainsi mise en évidence, au-delà de l'opposition des genres. De façon complémentaire, le sens pris par ce mot au théâtre, dès la Grèce antique, éclaire sur la finalité des techniques extraquotidiennes dont fait partie la danse. Bien que distanciée de toute origine religieuse, la danse savante participe intimement des rituels destinés à incarner les Dieux- ou à les faire apparaître. Compliment adressé au Prince, expression de circonstance, Cornazano (5) et Guglielmo Ambrosio (68v) ne font-ils pas allusion à l'apparition du « Paradis sur terre », en évoquant les danses des fêtes princières ? Danse et religion semblent bien viser toutes deux le même état de médiation avec le surnaturel.

47 Nous avons souligné, par ailleurs, l'accent mis sur l'alternance pause/mouvement et l'articulation pause/*aiere*/fantasia. Les Maîtres du *Quattrocento* ont insisté sur ce qui donne vie à la danse et sur ce qui assure au danseur une présence. Or, cela s'opère par le travail sur le poids du corps dans son articulation au souffle. La pause est la trace visible de ce travail technique qui crée l'immobilité dans le mouvement et assure la fluidité des séquences dansées. *Vaiere* est l'outil de cette articulation. Cela n'est pas sans intérêt dans le contexte de la pensée de l'époque. En effet, la coïncidence du mouvement et du repos reflète le *manens moveor*, « l'omniprésence » (Wind 1992 : 206). Le souffle maîtrisé fait donc apparaître le divin en l'homme. La logique de la technique de *Vaiere* met ainsi le souffle au cœur de l'imaginaire qui a animé la théorie de l'art chorégraphique du *Quattrocento* et résout la tension contenue dans la polarité



bestial/divin qui reflétait les débats concernant la *Dignitas* de l'être humain, en choisissant une orientation propre à l'Occident chrétien.

48 Il nous semble que l'affirmation de la danse dans son autonomie symbolique et son essor au XVe siècle italien sont liés à la valeur métaphorique accordée au mouvement lui-même, en correspondance avec le concept du souffle. En effet, la plasticité qui fonde la danse fait apparaître la mutabilité de l'homme et c'est elle qui donne pouvoir de se transformer pour devenir miroir de l'univers. La danse, par sa technique, modèle le corps humain pour parvenir à un équilibre dans lequel l'homme s'éloigne de la bestialité et définit ainsi son rapport au monde. Cela nous éclaire sur la conscience aiguë que les hommes du *Quattrocento* avaient du pouvoir évocateur de la mise en actes et en images de formes humaines créées par l'art chorégraphique. La danse cristalliserait, en effet, un nouvel ordre symbolique où le mouvement, métaphore par excellence de la fluidité et de la mutabilité, révélerait l'ineffable.

49 Aussi, l'insistance des Maîtres italiens à nommer le métier au cœur même des concepts abstraits, à rapprocher le vocabulaire technique de la danse des arts plastiques, dans leur dimension artisanale, et à jouer des ambiguïtés sémantiques peut sembler, en premier lieu, paradoxale. Mais ce double mouvement contient l'idée, originale, d'un travail qui s'opère à l'intérieur même des catégories esthétiques. Ce faisant, comme nous l'avons montré, la technique crée des effets de différenciation et de distanciation. Que s'agit-il, précisément, de rendre visible ? Le culturel à l'œuvre dans le processus artistique prend alors sens, pour arracher l'homme à la matière et le définir : *l'umanissimo rilievo* de Guglielmo, comme ce petit éclat dans la pierre, vient marquer son existence sociale. *L'ingegno* des artistes renaissants déploie alors sa signification dans une double lecture du mot : haute, au sens d'esprit, intelligence, inspiration, et basse, au sens de talent, d'artifice, qui situe la création d'œuvres d'art à la jonction des deux. Médiation donc qui donne sa valeur à la technique et met l'accent sur la fonction d'opérateur symbolique du processus rituel à l'œuvre dans la danse.

Récurrences structurelles et importance de l'alliance dans la société du *Quattrocento*

50 Enfin, le danseur n'apparaît vivant scéniquement qu'après avoir appris à se mouvoir de cette façon artificielle qui l'éloigne de ses propres automatismes quotidiens. Il est alors possible de considérer la *codification stylistique* comme le passage d'une technique quotidienne du corps à une technique extraquotidienne, qui s'opère par principe d'équivalence : « les techniques extraquotidiennes consistent », pour Barba et Savarese (1986 : 18), « en des procédés physiques qui apparaissent fondés sur la réalité connue, mais selon une logique qui n'est pas immédiatement reconnaissable ». Le corps est ainsi décomposé, puis recomposé selon des règles qui ne suivent plus la vie quotidienne. Seulement quelques éléments sont isolés, mis en valeur, puis combinés. Le montage résulte donc d'une simplification. Le vocabulaire des traités italiens est là aussi très évocateur : *particelle* désigne les données élémentaires qui sont choisies, et la règle de variation établie par Cornazano, *diversità, varietà di cose*, prend un sens intéressant au regard de l'usage que fait Alberti du mot *varietà* en peinture. Il s'agit de la rareté, qu'il prône en l'opposant à la catégorie rhétorique de l'abondance, la *copia*.

51 Par ailleurs, l'adjectif choisi pour évoquer le caractère débridé des danses paysannes est précisément *scomposto*, par opposition au corps sublimé de la danse savante qui, lui, est *composto*. Le travail de recomposition soumet bien le corps du danseur à un jeu entre grille physio-anatomique et grille culturelle, au terme duquel ce corps ne ressemble plus à lui-même, il est « sculpté des pieds à la tête » écrit Domenico da Piacenza (in Bianchi : 116). Ce sont bien les forces de la nature que transforme la danse par sa technique. Enfin, la transposition épure, faisant ainsi apparaître l'essentiel, et



ouvre la *composition* à de nouvelles significations, ce que la chorégraphie se propose d'exploiter.

52 Groupements de pas, changements de rythme et utilisation de la pause à des fins de composition vont, en effet, donner ordre et vie au mouvement, pour constituer des séquences internes qui sont traitées comme les éléments d'une écriture chorégraphique. La formation d'enchaînements est tout à fait repérable dans les chorégraphies du répertoire du Quattrocento. Leur agencement, en fonction du nombre de danseurs, de l'utilisation de l'espace et du rapport (ou non) à la musique, aboutit au développement de figures dans l'espace, qui évoluent selon une dynamique spécifique dont se dégage une cohésion formelle.

53 Précisons comment les *réurrences structurelles* prenaient sens dans les chorégraphies du *Quattrocento*.

54 En ce qui concerne les modèles spatiaux, les danses instituent le lieu à partir des jeux relationnels entre les danseurs. Et les structures, pour l'essentiel les figures tracées au sol et les formes, les images créées par ces interactions (changement de direction, alternance pause/mouvement... entre partenaires) sont utilisées dans une dimension dramatique.

55 Le jeu avec la linéarité est souvent directement représentatif. Ainsi, l'utilisation des lignes frontales peut jouer l'opposition : conquête, fuite, rapprochement, « comme dans une escarmouche », à propos de *Ballo Verçepe* (Domenico da Piacenza : 13), ou entrelacs comme dans *Tessara* (Domenico da Piacenza : 23 v).

56 Les croisements de lignes y évoquent l'art des tisserands, avec en écho l'art de l'alliance dans sa dimension matrimoniale et politique. Ce motif chorégraphique reste en effet lié à son ancienne origine rituelle jusque dans le vocabulaire ; *intrecciare* et *intessere* s'utilisent indifféremment (Cornazano : 18), le tissage symbolisant l'union entre les deux sexes nécessaire à la régénération.

57 Par ailleurs, les formations comportent, dans l'ensemble, peu de danseurs et mettent plutôt l'accent sur le couple ou sur quelques couples qui dansent.

58 Le duo, souvent représenté dans les peintures de Cassoni (figure 2), ces coffres ou panneaux de bois peints offerts à l'occasion des noces pour un usage domestique, porte à son maximum d'intensité le symbolisme de l'union de l'homme et de la femme. Cet art « mineur » s'inscrit dans le complexe symbolique ayant trait au mariage où la danse est l'élément unifiant qui ordonne harmonieusement la relation de polarité entre les sexes. D'ailleurs, au XVe siècle italien, hommes et femmes dansent les mêmes pas, et guident alternativement, l'homme dans un mouvement vers l'extérieur, et la femme pour ramener au centre de la danse. Le féminin est réintroduit dans la danse du *Quattrocento*, dans laquelle le début et la fin se font du pied gauche, et les séquences de pas s'exécutant pour la première fois à gauche. Ce n'est pas, certes, sans relation au mouvement des astres et des anges qui tournent vers la gauche. Mais une autre source de compréhension se trouve dans le texte de Rinaldo Corso (1556 : 4). L'homme donne sa main droite qui symbolise la force, la femme sa main gauche qui symbolise le cœur, et cette « conjonction » dans le main-à-main représente l'expression de « l'union parfaite de la nature humaine ». Le fait de se toucher la main, tour à tour, dans un ordre précis, fonde par ailleurs la structure chorégraphique de la *Giaranziana*, danse des rites nuptiaux qui a perduré dans le répertoire chorégraphique des Maîtres italiens⁵. Le main-à-main avec les membres de la nouvelle parentèle réactualisait la notion de contrat, longtemps signifiée ainsi, et souligne la fonction rituelle de la danse qui rend possible l'alliance, fondamentale et fragile, centrale dans la société du *Quattrocento*.

Figure 2 : Les noces d'Antioco et Stratonice, cassone de Matteo di Giovanni (1460)





San Marino (L.A.), Huntington Library. Un couple dans un *baio* avec virtuosité.

59 Cette *relation* essentielle, mise en évidence entre le *symbolisme de la danse* et le *thème de l'alliance*, se joue de la conjonction et de la disjonction en introduisant de l'espace et en créant du temps, pour assurer la polarisation des sexes. En quoi et comment l'alliance s'insère-t-elle dans les institutions culturelles, et en retour, qu'est-ce qui a plus particulièrement fait de la danse l'instrument idéal pour établir l'harmonie ? En ce qui concerne la représentation du corps, la danse, par une expression sublimée du corps, lui donne son architecture : le haut et le bas, la droite reliée au masculin et la gauche associée au féminin, l'horizontalité et la verticalité, les oppositions diagonales s'y organisent selon les oppositions différentielles qui, au XVe siècle, se rapportent à un même tout, le corps humain.

60 Il est intéressant d'analyser l'exemple du *Ballo Sobria*, qui constitue un petit drame dansé riche de suggestions théâtrales et particulièrement achevé (Domenico da Piacenza : 22-23).

61 La chorégraphie de lignes, construite sur le carré, se reconstitue à la fin de chaque développement, la pause marquant le passage d'une transformation à l'autre. Les changements de temps viennent scander les moments dramatiques et la gestuelle qui leur est liée, dans une conception de la danse qui implique l'être dans sa totalité.

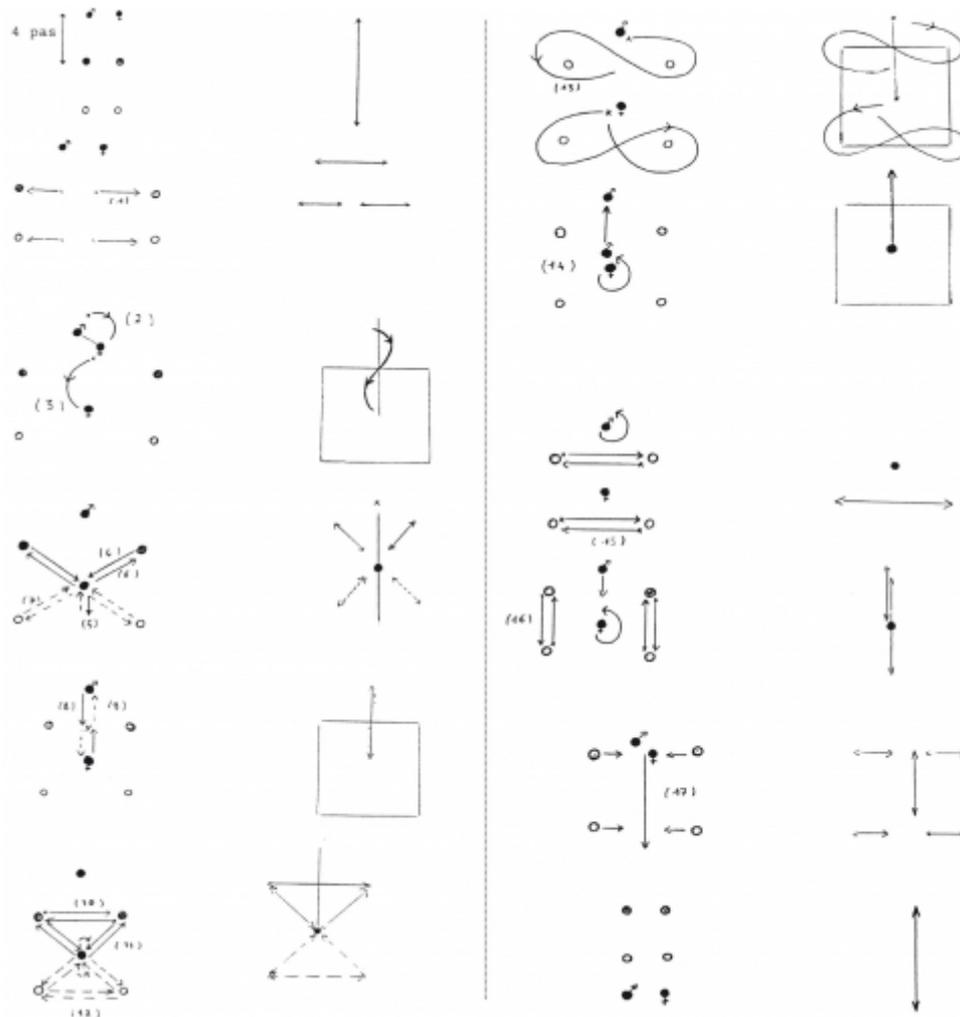
62 Notons ici que l'ordonnancement spécifique du temps, de l'espace et de la dynamique dansée qui définit très précisément la composition chorégraphique s'inscrit dans une réflexion sur la musique, où le binaire, basé sur le 2, et le ternaire, basé sur le 3, sont au cœur du débat chrétien sur l'humain et le divin (Garin 1975 : 5).

63 Dans *Sobria* (figure 3), il apparaît clairement que les lignes qui structurent le corps se retrouvent, déployées dans l'espace. Les figures que trace la chorégraphie mettent en relief les évolutions du couple, souples, par opposition aux déplacements linéaires des quatre hommes. Nous prêtons en particulier attention aux boucles en S qu'effectuent l'homme et la femme pour se rejoindre, ou qu'ils dansent en miroir, la première fois, selon l'axe vertical qui organise les tracés au sol, et la seconde fois selon l'axe horizontal. Le couple est bien au cœur de la chorégraphie, l'homme à la tête et la femme au cœur, et les lignes sinueuses qu'ils dessinent dans l'espace enveloppent en quelque sorte les lignes de structure de la danse. La « ligne de beauté » selon l'expression de William Hogarth (Barba et Savarese 1956 : 50) symbolise bien ici l'alliance de l'homme et de la femme dans l'harmonie ordonnée de la danse. Si nous rapprochons notre analyse des conclusions d'I. Brainard (1987), pour qui l'horizontalité représente la structure chorégraphique et la verticalité la théâtralité, la dramatisation de la danse, il apparaît alors que la danse savante joue subtilement de ces deux dimensions et qu'elle prend sens à travers ce jeu. Il est clair que dans *Sobria*, Domenico da Piacenza a



peaufiné l'utilisation de la technique et des structures chorégraphiques pour soutenir la dramatisation de la danse à travers l'expressivité du corps et de la gestuelle. Cette démarche souligne bien qu'au *Quattrocento* est née une authentique écriture chorégraphique.

Figures 3a et 3b - *Ballo séria*



Cinq hommes et une femme. Évolution chorégraphique dans l'espace (reconstitution).

64 Par ailleurs, la danse contemporaine, à la suite des travaux de Laban, a précisé ce qu'implique l'engagement corporel dans les plans de l'espace. Le plan frontal est un plan de présentation, peu propice à la locomotion, par lequel s'affirment nos opinions et nos jugements, alors que le plan horizontal correspond à l'exploration des possibles et à la communication. Le plan sagittal, lui, est celui de la locomotion dans l'espace et de l'action. L'une des évolutions les plus frappantes entre la danse du *Quattrocento* et la danse baroque est le passage d'une gestuelle très engagée dans la tridimensionnalité au primat de la frontalité. Enfin, si l'on considère l'alliance dans sa dimension politique, il apparaît qu'elle se tisse dans l'horizontalité alors que la filiation ordonne la verticalité. Ces associations nous semblent pertinentes dans le contexte du *Quattrocento* où les tensions entre ethos civique et ethos aristocratique étaient sous-jacentes à l'évolution des relations sociales. La concorde dans la cité était bien menacée par les valeurs néoféodales. Il est intéressant à ce sujet de noter le titre de la fresque de Lorenzetti à Sienne, dans laquelle se trouvent représentées neuf jeunes filles dansant en chaîne ; « *Effetti del Buon Governo in città* », « les effets du Bon Gouvernement dans la cité ». L'iconographie nous confirme ainsi la dimension politique de l'alliance que la danse représentait et mettait en acte. Sa fonction rituelle peut alors aussi s'envisager comme un exercice social pour assurer la bonne marche de la cité et la continuité des liens nécessaires à l'alliance, comme la « répétition » d'une fluidité sociale menacée.

L'apparition de la danse savante au XV^e siècle italien nous a fait appréhender un moment tout à fait original de la culture occidentale.



- 66 Si l'on considère la danse comme la mise en œuvre d'un choix parmi les possibles utilisations du corps, dans le cadre d'une technique extraquotidienne qui éloigne des usages quotidiens du corps, l'analyse formelle nous a permis de mettre en évidence les conséquences de cette évolution de la danse en Occident. Elle s'est révélée fort riche en ce qui concerne le contenu symbolique, et nous semble donc constituer en elle-même une voie heuristique en anthropologie de l'art. Ainsi, nous avons vu qu'au *Quattrocento*, l'accent est mis sur le corps comme substrat d'individuation et que le marquage culturel qui assure la distinction entre masculin et féminin, divin et bestial... est au cœur des notions les plus techniques de la danse savante, lesquelles contribuent à définir des catégories esthétiques dialectiquement mêlées à leurs effets sociologiques. Le travail de différenciation qu'opère la technique extraquotidienne de la danse savante est basé sur des choix qui répondent à une logique interne en rapport intime avec la culture. En ce sens, la danse se révèle un miroir de l'homme social, à la fois un mode d'être et un mode de connaissance au sein d'un système de transcodage qui tente de définir la place de l'homme dans l'univers.
- 67 Suivons, pour conclure, le message laissé par Pic de la Mirandole : ce que produit « le magicien humain par l'art » met en acte l'Omniprésence (in Wind 1992 : 124). Existe-t-il meilleure magicienne que la danse pour tisser le réseau d'affinités qui existe entre l'homme et le monde ?
- 68 La danse de ce siècle, subtile et fluide, nous a révélé le passage d'une société du geste à une éphémère société du mouvement, qui, dans sa vision unitaire du monde, accordait encore à la différence de donner sa pleine saveur aux échanges.

Tarantella in Napoli



Photographies extraites du film *Tarentellen af Napoli* réalisé en 1903 par Peter Elfelt, photographe et cinéaste danois (1866–1931).

Ndlr : illustration ajoutée à l'édition originale

Cliché The Danske Filminstitut

Bibliographie

Sources primaires (manuscrits)

Traité de danse : xve siècle

Domenico Da Piacenza 1445 *De arte saltandi et choreas ducendi/de le arte di danzare et ballare*. Paris : Bibliothèque Nationale, f. ital. 972.

Guglielmo Ebreo Da Pesaro 1450 *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*. Paris : Bibliothèque Nationale, f. ital. 973.

Guglielmo Ebreo, 1463 *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*. Sienne : Biblioteca Comunale degli Intronati, L.V., 29.

Giovanni Ambrosio *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*. Paris : Bibliothèque Nationale, f. ital. 476. Antonio Cornazano 1455 *Libro dell'arte dei danzare*. Rome : Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Capponiano, 203.



Textes sur la danse : xvi^e siècle

Fabrizio Caroso da Sermoneta 1581 *Il Ballarino*. Venise. Paris : Bibliothèque Nationale, V 12 259.
Di Rinaldo Corso 1555 *Dialogo del ballo*. Venise. Paris : Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 819.

Références

- Altieri, M.A. 1873 [1450] *Li Nuptiali*. Rome : Éditions Narducci.
- Barba, E. & N. Savarese 1986 *Anatomie de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac : Bouffonneries Contrastes.
- Bianchi, D. 1963 « Transcription du manuscrit de Domenico da Piacenza », *La Bibliofilia* LXV, disp. II: 109-149.
- Brainard, I. 1990 « Pattern, Imagery and Drama in the Choreographic Work of Domenico da Piacenza », *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pesaro 16-18 juil. 1987)*. Pise : Pacini.
- De Martino, E. 1961 *La Terra del rimorso*. Milan: Il Saggiatore.
- Garin, E. 1975 [1949] *Educazione umanistica in Italia*. Bari: Laterza.
- Laban, R. (von) 1992 *The Mastery of Movement*. Londres : Northcote House.
- Mauss, M. 1991 [1950] *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Wind, E. 1992 [1958] *Mystères païens de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Zevi, B. 1959 *Apprendre à voir l'architecture*. Paris : Éditions de Minuit.

Notes

- 1 Il s'agit du même auteur. Le parallélisme du contenu des traités est net. Le texte d'Ambrosio est légèrement postérieur et comporte l'addition de quelques chorégraphies ainsi que des notes autobiographiques de l'auteur. Le changement de nom correspond à la conversion de Guglielmo (juif de Pesaro), à Milan, d'où le choix du nom en référence à St Ambroise, Saint Patron de Milan.
- 2 Rudolph von Laban (1992) est l'un des précurseurs de la danse moderne en Europe (1879-1958). Artiste, pédagogue, mais aussi théoricien, il a cherché « l'ordre caché de la danse », élaboré une analyse du mouvement et un système de notation, dans une conception humaniste de la danse.
- 3 Antonio Cornazono (3v) : « vous devez donner de la saveur aux choses que vous faites... ».
- 4 Cette ligne de mouvement est tout à fait lisible dans l'iconographie (Figure 1 - Danse des oppositions).
- 5 La *Giaranziana* est citée comme danse rituelle nuptiale par Altieri (1873). Comme chorégraphie du répertoire, nous la retrouvons chez Guglielmo Ebreo, ms. Sienne (cc.667-670) puis au xvi^e siècle chez Caroso (1581).

Table des illustrations



Titre Figure 1 : Danse des oppositions

URL <http://journals.openedition.org/tc/docannexe/image/5022/img-1.jpg>

Fichier image/jpeg, 176k

Titre Figure 2 :Les noces d'Antioco et Stratonice, cassone de Matteo di Giovanni (1460)



Légende San Marino (L.A.), Huntington Library. Un couple dans un *baaio* avec virtuosité.

URL <http://journals.openedition.org/tc/docannexe/image/5022/img-2.jpg>

Fichier image/jpeg, 676k

Titre Figures 3a et 3b - *Ballo seria*

Légende Cinq hommes et une femme. Évolution chorégraphique dans l'espace (reconstitution).

URL <http://journals.openedition.org/tc/docannexe/image/5022/img-3.jpg>

Fichier image/jpeg, 180k



Fichier	
Titre	Tarantella in Napoli
Légende	Photographies extraites du film Tarentellen af Napoliréalisé en 1903 par Peter Elfelt, photographe et cinéaste danois (1866–1931).Ndlr : illustration ajoutée à l'édition originale
	
Crédits	Cliché The Danske Filminstitut
URL	http://journals.openedition.org/tc/docannexe/image/5022/img-4.jpg
Fichier	image/jpeg, 91k

Pour citer cet article

Référence papier

Sylvie Garnero, « Les premiers traités de danse au xve siècle en Italie », *Techniques & Culture*, 54-55 | 2010, 567-585.

Référence électronique

Sylvie Garnero, « Les premiers traités de danse au xve siècle en Italie », *Techniques & Culture* [En ligne], 54-55 | 2010, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 30 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tc/5022> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.5022>

Cet article est cité par

- Buob, Baptiste. Chevallier, Denis. Gosselain, Olivier. (2019) Technographies. *Techniques & culture*. DOI: 10.4000/tc.11926

Auteur

Sylvie Garnero
Doctorante EHESS

Articles du même auteur

Retour sur « Les premiers traités de danse au XV^e siècle en Italie » [Texte intégral]
Paru dans *Techniques & Culture*, 54-55 | 2010

Analyse du mouvement, technique du corps et petite enfance
Paru dans *Techniques & Culture*, 22 | 1995

Les premiers traités de danse au XV^e siècle en Italie : principes d'une danse savante et technique du corps dans une société du mouvement
Paru dans *Techniques & Culture*, 22 | 1995

Droits d'auteur

Tous droits réservés

