

Ludmila ACONÉ, doctorante en Histoire médiévale sous la direction de Monsieur Jean Philippe Genet. LAMOP (Paris I Panthéon-Sorbonne)

Le corps de l'homme en mouvement entre danse et combat : le courtisan dans les cours italiennes de la Renaissance

Texte de communication présenté lors de la Journée d'études : «Le corps et ses genres. Les dimensions corporelles des différences sexuées », organisée à Paris I le 6 juin 2009. Texte revu, septembre 2009.

Toute forme de danse est profondément révélatrice de son contexte culturel. Fait artistique spécifique, mais également miroir d'une société, à l'interface de toute activité humaine, engageant le corps et l'esprit, dans la sociabilité, le divertissement, la guérison, les aspects magiques, les rapports genrés, la mise en scène du pouvoir, et aussi de la guerre, elle « constitue un fait social global ».

La danse nous permet de saisir les logiques à l'oeuvre au sein d'une société, tant du point de vue politique que dans la répartition des rôles entre les sexes. Les figures du féminin et du masculin y sont fortement caractérisées, elles participent à la construction de l'identité et de l'esthétique des genres. Si la danse est souvent associée à la féminité, au cours des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, sa codification au masculin s'inscrit dans un processus de « civilisation de mœurs »¹. Dans ce contexte la figure du masculin est appelée à incarner les valeurs de la cour et du pouvoir du Prince, dans la construction d'une légitimité qui fait souvent défaut aux cours italiennes : Selon Pierre Bourdieu. « *Le schéma corporel est dépositaire de toute une vision du monde social, de toute une philosophie de la personne et du corps propre* ».

Enfin, la danse constitue l'occasion d'une mise en scène pacifique et courtoise de ce qui reste au fond la caractéristique originaire de l'homme noble : sa fonction guerrière. Cette fonction, hors du champ de bataille proprement dit, se met en scène à travers le tournoi ou la joute, et ne s'oppose nullement à l'activité chorégraphique. Au contraire, ces deux activités physiques et artistiques, la danse et la mise en scène du combat, coexistent au sein des fêtes publiques ou privées. Elles peuvent même se rejoindre par la danse armée, dont la moresque est l'une des formes les plus répandues aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Le temps du Courtisan est rythmé par l'alternance du temps de paix et du temps de guerre

I La danse et la guerre

La lecture des philosophes, anthropologues et des historiens de la danse nous invite à ne pas lire la danse uniquement comme un divertissement gracieux lié à l'expression de la joie. Non seulement elle revêt des formes rituelles très diverses, et cela dans toutes les cultures, mais elle est également un entraînement à la guerre. Le combat et l'*agon*, propres à la figure masculine, ont été associés à la danse au moins depuis l'Antiquité.

En Grèce Antique, la danse était aussi une pratique d'entraînement et un rituel de

¹ Norbert Elias, *La civilisations de mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 1973.

conditionnement du guerrier voué au culte des dieux. La *pyrrhique*, et toutes les danses guerrières que nous connaissons depuis, montrent la « double nature » de la musique et de la danse déjà décrite par Platon. Dans *La République*, le philosophe fustige les nouveautés des harmonies lydiennes molles et séduisantes et les oppose au noble modèle des anciens, simple et viril. Platon fait état d'au moins deux sortes de danses : L'une « qui représente l'état d'une âme sage dans la prospérité et dans les plaisirs modérés », qu'il qualifie de pacifique. « Quant à l'autre la guerrière, qui est toute différente de la pacifique, on peut justement l'appeler pyrrhique, puisqu'elle imite les parades par lesquelles on se gare des coups et des traits de toute sorte »².

Au cours des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, la danse armée était plutôt vouée au culte des valeurs de la cour et à celui du Prince victorieux. Le noble humaniste Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), dans *L'homme de cour*³, exhorte les jeunes combattants à pratiquer la moresque afin de canaliser leur violence et de s'interdire les combats privés. Il rappelle comment :

« Chez les Romains, des prêtres appelés Saliens, en sacrifiant à Mars, leur dieu de la guerre, maniaient les épées et les boucliers en une mesure de temps bonne et appropriée comme nous le voyons faire aujourd'hui dans des moresques, par des mouvements du corps vigoureux et légers en temps de musique »⁴.

Des traités spécifiques sont consacrés tant au combat qu'à la danse. Ils prescrivent la place que ces deux disciplines doivent occuper dans la vie de la cour. Il y apparaît clairement que ces deux activités se rejoignent parce qu'elles concernent le corps et son entraînement, et parce que le combat, outre son caractère guerrier, est également présent sous des formes ritualisées qui vont de la joute à la danse armée. Cette dernière participe en même temps à la construction des formes d'une identité masculine courtisane. Celle-ci se définit bel et bien dans une continuité avec les valeurs de la virilité antique, mais en y intégrant également des éléments plus policés. Parallèlement, et à l'opposé, on précise et on codifie plus sévèrement les normes du comportement féminin⁵. D'ailleurs Baltasar Castiglione affirme que le comportement féminin et masculin doivent se différencier fortement.

Le temps de la guerre et le temps de paix

Le courtisan est avant tout un homme d'armes

*Le Livre du Courtisan*⁶ de Baldassarre Castiglione (Casatico, 1478-Tolède, 1529), publié pour la première fois en 1528, a représenté le modèle du comportement des cours italiennes et européennes. S'il est resté célèbre comme traité de bienséance, la vocation première de l'aristocratie est celle de perpétuer l'idéal masculin de la chevalerie qui fonde sa culture et sa

² Platon, *les Lois*, livre VII, chapitre XVIII, Paris, Gallimard, 1997.

³ Giambattista Giraldi Cinzio *L' uomo di corte : discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe*, ed. Walter Moretti, Modena, Mucchi, 1989.

⁴ *Ibid*, Chap. V, 3.

⁵ Voir Ludmila Acone, *Danser et être femme dans l'Italie du XV^e siècle*, Communication pour la Journée d'études Femmes, culture et société dans les civilisations méditerranéennes et proches-orientales d'hier à aujourd'hui », Lyon, 26 novembre 2007.

⁶ Baltasar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, Paris, Edition Gérard Lebovici, 1987. Traduction française de Gabriel Chappuis revue par Alain Pons.

légitimité ; Castiglione ne manque pas de le réaffirmer :

« La principale et vraie profession du Courtisan doit être celle des armes [...]. Je veux par-dessus tout qu'il l'exerce avec ardeur, et qu'il soit connu parmi les autres pour être hardi, preux et fidèle à celui qu'il sert »⁷

Son corps doit être celui d'un guerrier, il doit être souple, bien proportionné ; le Courtisan doit savoir manier toutes sortes d'armes à pied et à cheval. Lorsqu'il ne combat pas, il doit également pratiquer des exercices armés moins belliqueux. Les auteurs antiques sont appelés pour témoigner de la noblesse des pratiques artistiques et de la grande dignité que confère leur exercice, même chez des illustres combattants⁸:

« Je me souviens avoir entendu dire que Platon et Aristote veulent que l'homme bien instruit soit aussi musicien [...] parce qu'elle (la musique) suffit à faire naître en nous une nouvelle et bonne habitude et une manière de faire tendant à la vertu, ce qui rend l'esprit plus capable de félicité, de la même façon que l'exercice corporel rend le corps plus gaillard ; et non seulement elle ne nuit pas aux choses civiles et à celles de la guerre, mais elle leur est même très favorable. Lycurgue lui-même dans ses sévères lois approuve la musique [...] et nombre d'excellents capitaines de l'antiquité, comme Epaminondas, s'adonnaient à la musique ; et ceux qui n'y entendaient rien, comme Thémistocle, étaient à cause de cela beaucoup moins estimés »⁹.

Le courtisan Danse

Nulle honte donc à pratiquer la musique et des exercices comme la danse :

« Ne veuillez donc pas priver notre Courtisan de la musique, qui adoucit les cœurs humains »¹⁰.

Combat, musique et danse ne s'excluent pas, ils sont au contraire le gage d'une noble éducation qui sait distinguer quand il faut manier l'épée et quand il faut s'adonner à des passe-temps plus plaisants :

« Il n'y a pas, que je sache, d'homme si inepte qu'il veuille manier les armes quand les autres seraient en train d'écouter de la musique »¹¹.

Les vertus guerrières doivent s'exercer uniquement lors du combat :

« Nous ne voulons pourtant pas qu'il (le courtisan) pousse la fierté jusqu'à faire toujours le brave en parole disant qu'il a pris pour femme sa cuirasse, ni qu'il terrorise les gens avec des regards féroces»¹².

Combat et danse constituent bien plus que des pratiques corporelles. Le premier dans sa forme concrète de service militaire auprès du seigneur aussi bien que dans ses formes

⁷ Castiglione, *op. cit.*, p. 42

⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

¹² *Ibid.*, p. 43.

ritualisées, est l'expression de valeurs, celles de la chevalerie, La deuxième, adoucit les mœurs et assume le rôle d'une représentation et d'une théâtralisation de la culture de cour qui se donne à voir à travers l'esthétique du geste et à travers les symboles dont elle se pare.

Le courtisan qui danse se doit évidemment de mettre en pratique le modèle de la *sprezzatura* (désinvolture) courtoise. Si l'on rapproche les fondements de la danse pratiquée dans les cours italiennes au XV^{ème} siècle et connues par les traités de danse du « quattrocento » avec ceux qui sont énoncés par Castiglione, on saisit immédiatement une continuité et un parachèvement de l'esthétique de la danse noble qui s'étend à toutes les activités du courtisan. Notons que les femmes, bien que présentes, dans l'ouvrage de Castiglione, sont de plus en plus reléguées à un rôle de spectatrices dont le comportement est sévèrement contrôlé¹³. D'une manière générale, la lecture des traités de danse du « Quattrocento » nous apprend que si dans la danse de cours l'homme doit monter sa vigueur et son habileté, la femme noble doit suivre le modèle de la modération et de l'humilité¹⁴.

II Une danse armée : la moresque

Le livre du courtisan évoque également une danse qui occupe une place particulière car elle renvoie aussi directement à la pratique du combat : La moresque.

Castiglione ne nous fournit pas de description précise quant aux chorégraphies et à l'exécution de ces danses. Il est, en effet, un noble courtisan, et non pas un maître à danser. Son intention est de définir le comportement du bon danseur et les règles de la bienséance. Les auteurs des traités de danse italienne du *Quattrocento*¹⁵ peuvent cependant nous renseigner à ce sujet. Il s'agit de Domenico da Piacenza (Plaisance vers 1390 - Ferrare vers 1470), Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pesaro vers 1420 - Florence, 1484) et, plus particulièrement, Antonio Cornazano (Plaisance vers 1430 - Ferrare 1484 ?). Ce dernier peut, à bien des titres, être considéré comme un précurseur de Castiglione. Les deux hommes ont fréquenté, à quelques années de distance, les mêmes cours, ont connu une formation très proche et ont exercé les mêmes activités intellectuelles. En outre, contrairement à son maître Domenico et son condisciple Guglielmo, Cornazano est lui-même noble. Auteur du traité *il Trattato dell'arte del danzare*¹⁶, Cornazano a écrit également le *De Re Militari*¹⁷, où il célèbre les vertus guerrières

¹³ JOSE GUIDI De l'amour courtois à l'amour sacré », in *Images de la femme dans la Littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle,

¹⁴ Guglielmo Ebreo da Pesaro insiste beaucoup sur cet aspect dans un chapitre spécifique de son traité, « capitulum regulare mulierum ». cfr. Ludmila Acone, *Les traités de danse noble au "quattrocento" : théorisation et distinction*, mémoire de maîtrise soutenu en 1995 à l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle sous la direction de Michel Plaisance.

¹⁵ Les traités de danse du XV^e siècle, créés à l'usage des cours, distinguent la danse noble de la danse populaire ainsi que de la danse professionnelle qui a toujours existé et continue d'exister pendant et après la rédaction de ces traités au sein même des cours. Voir : Ludmila Acone, *op. cit.*

¹⁶ Federico Alberto Gallo, *Il Ballare Lombardo circa 1435-1475. Studi musicali*, 8, 1979. Le deuxième exemplaire a été rédigé en 1465 à l'occasion des noces d'Ippolita avec Alphonse d'Aragon et c'est le seul exemplaire qui nous soit parvenu. Il se trouve actuellement à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms capponiano 203.

¹⁷ Ce traité fut d'abord rédigé en prose aux alentours de 1476 et initialement dédié au duc de Ferrare, Ercole d'Este. Dans sa deuxième rédaction, en vers, le traité fut dédié au duc d'Urbino, Federico da Montefeltro. Il connut un succès certain (François 1^{er} lui-même a possédé une copie de la deuxième version du traité et il fut même traduit en

du chevalier, digne héritier des glorieux combattants antiques.

Les origines de la moresque

Au cours du Moyen Âge, des danses armées de formes différentes, mais souvent appelées moresques sont citées dans plusieurs sources (chroniques et témoignages). On les trouve parfois mentionnées comme *mauresques* ou *morisque* en français, *moresca* en italien ou en espagnol, *morris dance*¹⁸ en anglais), Cependant celles-ci ne nous permettent pas de connaître avec précision si la moresque doit être entendue seulement comme une danse où les Maures affrontent les Chrétiens ou également comme une danse « à la manière des Maures ». L'influence « sarrasine » est également visible tant à la cour de l'Empereur Frédéric II que plus tard dans le royaume de Naples des Aragonais.

Les sources font également état de lointaines origines populaires et agraires dont parlent abondamment les historiens de la danse et du théâtre¹⁹. La moresque aurait suivi plusieurs filiations²⁰. Néanmoins, dans les deux cas, cette forme de danse armée et théâtralisée assume des caractéristiques communes : des armes, épées ou bâtons, sont utilisées, le visage de plusieurs danseurs est noirci et on constate la présence de bandeaux autour de la tête des danseurs, des sonnettes sont cousues sur leurs costumes. Le Maure y représente parfois l'élément sauvage déjà présent dans les formes agraires plus archaïques de danse armée. Dans sa forme historique la plus citée depuis le XI^{ème} siècle, la moresque met en scène le combat entre les Chrétiens et les Maures²¹. Elle se diffuse largement en Europe avec la *Reconquista*, puis après la chute de Constantinople et au XVI^{ème} siècle à la suite de la bataille de Lépante. A partir du XII^{ème} siècle²², on dispose de nombreux témoignages dans toute la péninsule Ibérique de la *Danza de moros y Cristianos*. Dans la Corse dominée par les Pisans et le long des côtes ligures ainsi que dans le sud de la péninsule italienne, la moresque donne corps en Italie à la terreur du Maure ou du Turc, présente également dans des formes littéraires illustres comme dans le *Roland Furieux* de l'Arioste (1516) et dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1575). Les témoignages de « piraterie barbaresque » nourrissent le mythe de la peur du Maure et sa représentation comme figure de l'étranger et du sauvage²³. Ferdinand Gregorovius rend compte, par des accents lyriques et patriotiques, de l'enracinement de la moresque au plus profond de l'histoire Corse :

« Pour un peuple libre et viril, je ne connais pas de plus noble distraction que la Moresca, qui

espagnol) mais tomba dans l'oubli à peine quelques décennies après la mort de son auteur.

¹⁸ Si Arbeau l'apparente à la moresque, Pour Chambers : « cette danse est trop étroitement liée aux coutumes paysannes pour pouvoir être considérée comme une importation étrangère », pour lui « les danseurs avaient le visage noirci non pas parce qu'ils étaient de Maures mais on croyait que c'étaient des Maures parce qu'ils avaient le visage noirci » (E. K. Chambers. *The Mediaeval stage*, Oxford, University press, 1903, Vol. I, p. 199).

¹⁹ Voir de nombreux exemples dans : Curt Sachs, *Histoire de la Danse*, trad. de l'allemand par L. Kerr, Paris Edition Gallimard, 1938 ; Bianca Maria Galanti, *La danza della spada*, Roma, Edizioni Italiane, 1941 ; Paolo Toschi, *Le origini del teatro*, Torino, Boringhieri, 1982.

²⁰ La moresque, largement diffusée il y a encore 30 ans dans de nombreuses zones européennes et extra européennes, est encore pratiquée aujourd'hui en Italie du Sud, en Corse et certaines régions des côtes dalmates.

²¹ Id.

²² Id.

²³ Corsari, « *Turchi* » e *barbareschi in Liguria*, Atti del convegno di studi, (Ceriale, 7-8 giugno 1986). Albenga, 1987.

est comme la fleur poétique du courage militaire. C'est le seul drame national des Corses, qui, n'ayant pas d'autres plaisirs, représentaient par la danse les hauts faits de leurs ancêtres sur le sol même autrefois baigné par leur sang »²⁴.

D'abord pratiquée dans les milieux populaires, la mode de la moresque se répand ensuite dans les cours italiennes depuis Naples chez les Aragonais. Ces derniers revendiquaient leur descendance d'Alphonse VI qui, à côté du Cid, avait repris la ville de Tolède aux Maures²⁵. D'après les sources, la moresque a suivi deux voies divergentes au cours du XV^{ème} siècle : d'un côté, elle se transforme pour un public de cour cultivé et raffiné, perdant ainsi ses caractères originels, de l'autre, elle garde son caractère de danse armée entre les chrétiens et les Maures, entrant pleinement dans le patrimoine folklorique méditerranéen, où encore aujourd'hui existent des danses à l'épée, tant en Italie méridionale qu'en Corse.

Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie*, témoigne de la continuité d'une moresque populaire au XVI^{ème} siècle²⁶ :

« Dans mon jeune âge, j'ai vu qu'en bonne compagnie, après le souper, entrait dans la salle un garçonnet mâchuré et noirci, le front bardé d'un taffetas blanc, ou jaune, lequel avec des jambières et des sonnettes, dansait la danse des Morisques [...]. Les Morisques se dansent par mesure binaire : du commencement on y allait par tappements de pieds, et parce que les danseurs les trouvaient trop pénibles, il y ont mis des frappements des talons seulement, en tenant les orteils des pieds fermés. D'aucunes les ont voulu danser avec des marque-pieds et marque-talons mêlés ensemble »²⁷.

La diffusion de la moresque de cour

Les descriptions rapportées par les sources sont peu précises. Cependant comme pour sa forme populaire rapportée par Arbeau, dans la moresque de cour, les pas étaient exécutés sur un temps binaire. Un autre élément constant représente deux groupes se faisant face, dansant également en cercle. Les danseurs marquent le rythme avec leurs sonnettes et en frappant avec leurs pieds ou avec des objets (épées, bâtons) sur un temps plutôt vif. La moresque comporte des sauts et de gestes de bataille qui s'y prêtent particulièrement. Elle présente également des formes de pantomime qui la rendent singulière en fonction de l'aptitude des danseurs et du thème choisi. Castiglione dans *Le Courtisan*, parle d'ailleurs de « pantomime mauresque ». Or, la pantomime ne se prête pas à une codification aussi précise que celle d'une chorégraphie d'auteur. On improvisait sans doute des gestes et des poses dont nous ne pouvons connaître les attitudes. Le thème était certainement déterminant, mais la gestuelle propre à chaque exécutant devait sans doute individualiser fortement ce genre. Celui-ci était souvent emprunté à l'Antiquité classique et enrichi par des éléments de bataille amoureuse qui pouvaient s'exprimer par des frappements des mains, des retournements signifiant le défi, l'éloignement entre la dame et le cavalier. Mais les caractères originaux de la moresque prennent, au sein de la cour, une

²⁴ Ferdinand Gregorovius, *Corsica*, Bastia, Ve E. Ollagnier, 1883-1884.

²⁵ Bianca Maria Galanti, *op. cit.*, p. 83.

²⁶ Arbeau nous fournit également des détails précieux sur les pas et la musique de la moresque populaire ; son ouvrage comporte également des partitions de moresques.

²⁷ Thoinot Arbeau, *Orchésographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Par Thoinot Arbeau demeurant à Lengres ; Lengres, Imprimé par Iehan des Preyz, 1589, p. 94.

forme édulcorée et raffinée, où les éléments agraires et rituels deviennent de plus en plus stylisés. Cette évolution et sa diffusion sont visibles dans toutes les cours européennes.

En 1475, à Pesaro, lors des noces de Costanzo Sforza et de Camilla d'Aragona, les convives assistent à une moresque qui présente tous les aspects du rituel paysan et du travail agricole :

« Douze jeunes aux courts habits blancs [...] font une danse joyeuse en forme de moresque [...]. Ils font semblant de piocher, de semer et de moissonner et de remplir des sacs de blé et de foin [...] et travaillent avec leurs « divers outils agrestes, dorées et argentés » respectant tous « le temps et la mesure, et toujours dansant avec un très bel ordre »²⁸.

La même origine agraire est présente en France lors d'un banquet offert par le comte de Foix en 1457, deux ambassadeurs rapportent la scène suivante:

« On peut voir encore une fontaine entourée de faisans et de lapins. Du rocher où prend pied la fontaine, sortent cinq petits enfants sauvages pour danser la morisque »²⁹.

Si elles sont admises à la cour jusqu'à rencontrer un succès grandissant, certaines moresques ont une fonction essentiellement spectaculaire et théâtrale exécutée souvent par des professionnels, notamment dans le cadre des intermèdes. Cela n'empêche pas les princes et les hommes de cour de la danser.

En 1455, Domenico da Piacenza organise certaines danses pour la fête de mariage de Tristano Sforza³⁰, en particulier deux moresques. La première mettait en scène six danseurs, ici apparemment des professionnels, aux visages et aux mains noircies, la bande blanche autour du front, la veste de même couleur, les sonnettes et les jeux d'épée. Lors de la seconde, les visages noircis sont remplacés par des masques, les épées par des bâtons. On voit bien les caractères communs entre les moresques populaires et les moresques de cour, la forme et les contenus allégoriques, et mythiques caractérisent la version noble de cette danse. Celle-ci devient très en vogue lors des fêtes de mariages princiers ou aristocratiques. A partir du XV^{ème} siècle, les moresques sont souvent introduites sous forme d'intermède au milieu de représentations théâtrales, sans forcément avoir un rapport avec celles-ci. En 1491, lors de fêtes somptueuses organisées à Ferrare pour célébrer les noces d'Anna Sforza et Alfonso d'Este, est mise en scène une comédie de Plaute, les *Menaechmi*, dont les intermèdes étaient constitués par des moresques³¹.

L'élève le plus célèbre de Domenico, Guglielmo Ebreo da Pesaro, décrit plusieurs moresques dont il fut l'auteur ou qui se déroulèrent en sa présence : Celles des fêtes des fiançailles d'Ippolita Sforza, et d'Alfonso, duc de Calabre, fils du roi de Naples³². ou encore, à Pavie, celles d'une fête en présence de Francesco et Bianca Maria Sforza³³ ; Il en cite d'autres qui

²⁸ Alessandro d'Ancona, *Le origini del teatro italiano*, Torino, E. Loescher, 1891.

²⁹ Jacques Du Clercq, « Mémoires de 1448 à 1467 », dans *Choix de Chroniques et mémoires de l'Histoire de France*, J-A-C Buchon ed., Livre troisième, chap. XXX, Paris, A Desrez, 1838, p. 106.

³⁰ Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Bnf Ms Ital 972.

³¹ Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese, dall'anno 1476 sino al 1504* dans *Rerum Italicarum scriptores*, 24, 7, 2, a cura di Giuseppe Pardi, Bologna, Zanichelli, 1934 et d'Ancona, *op cit*.

³² F. Alberto Gallo, « L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio da Pesaro », dans *Studi musicali*, 12, 1983, p. 198.

³³ Alberto Gallo, *op.cit.*, p. 200.

eurent lieu lors d'un mariage qui a la particularité d'être « à cheval » :

« J'étais aussi aux noces de messire Carlo de Faenza qui prit pour femme la fille de Messire Rodolfo da Camerino qui dura trois jours où la table était appareillée et il y eut de grandes joutes ; L'épouse vint à cheval en triomphe et le seigneur la joignit et l'épousa à cheval. Monseigneur était entouré d'une belle compagnie de citoyens et de courtisanes [...]. On y fit de belles danses et on y fit de belles moresques »³⁴.

Ici l'élément du combat stylisé offert par la danse armée se double de l'organisation d'une joute. La présence des chevaux accentue le caractère noble de la fête.

III La moresque chez Castiglione

Selon Castiglione il est parfaitement séant pour un courtisan de danser la moresque, il y a cependant des écarts à ne pas commettre en la matière :

« Il pourra advenir qu'un homme se garde d'une folie publique et trop manifeste, comme d'aller ainsi que vous disiez, dansant la moresque sur la place et qu'il ne sache ensuite s'abstenir de se louer lui-même hors de propos, d'user d'ennuyeuse présomption »³⁵.

Il confirme ainsi la persistance d'une moresque « populaire » pratiquée dans des lieux publics et coexistant avec la forme illustre de la moresque de cour. Mais le noble courtisan doit s'abstenir de pratiquer cette forme vulgaire de la moresque, tout comme il doit s'abstenir de pratiquer toute forme d'exercice ou de combat au milieu des *villani* (les paysans) :

« Dans notre pays de Lombardie (...) l'on trouve de nombreux jeunes gentilshommes, qui, pendant les fêtes, dansent tout le jour au soleil, avec des paysans »³⁶. [Le seigneur Federico lui répond que] « Cette manière de danser au soleil ne me plaît aucunement [...] mais celui qui veut quand même lutter, courir et sauter avec les paysans, il doit le faire, à mon avis, par manière d'essai, et comme l'on dit, par gentillesse, et non pas pour rivaliser avec eux. Et il doit être presque sûr de vaincre, sinon il ne doit pas s'y mettre, parce que c'est une chose très mauvaise et très laide et indigne, que de voir un gentilhomme vaincu par un paysan, et surtout à la lutte »³⁷,

Cela hormis dans des circonstances particulières, par exemple à la faveur d'un déguisement :

« En privé dans une chambre (...) il lui est permis, (au Courtisan) que de danser les moresques et branles ; mais il ne doit pas le faire en public, à moins d'être travesti. Car de cette manière, bien qu'il fasse en sorte que chacun le reconnaisse, il ne fâche personne ; au contraire, pour se montrer dans de tels exercices dans les spectacles publics, avec ou sans armes, il n'y a point de meilleur moyen que celui-ci, car le travesti permet une certaine liberté et licence »³⁸.

Castiglione confirme ici son goût pour la dissimulation et l'importance de la discipline du corps

³⁴ *Ibid.* : Il s'agit des noces de Carlo Manfredi avec Costanza di Rodolfo Varano à Faenza.

³⁵ Castiglione, *op. cit.*, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 118.

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

comme fonction de contrôle des rapports sociaux. La dissimulation est la condition nécessaire à la consolidation et au maintien du pouvoir de la cour dans une société hiérarchisée qui constitue son modèle et qu'il est chargé de célébrer :

« On peut dire que le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher, car, s'il est découvert, il ôte entièrement le crédit et fait que l'on est peu estimé. (...) certains anciens orateurs des plus excellents s'efforçaient, entre autres habiletés, de faire croire à chacun, qu'il n'avaient aucune connaissance des lettres ; et, en dissimulant leur savoir, ils faisaient croire que leur discours étaient faits très simplement, selon ce que leur suggérait la nature et la vérité plutôt que l'étude et l'art, qui, s'il avaient été reconnus, auraient mis le doute dans l'esprit du peuple, qui auraient craint d'être trompés par eux »³⁹.

Les fêtes du carnaval d'Urbino en 1513

Celles-ci nous fournissent l'exemple d'une moresque de cour à usage patriotique. En 1513, Castiglione, toujours au service du duché d'Urbino, est chargé de célébrer le nouveau duc, Francesco Maria della Rovere, et d'organiser les festivités du carnaval. L'année marque de nombreux changements dans la péninsule italienne. On veut y célébrer une période de répit qui marque les victoires pontificales de Jules II et les victoires militaires obtenues par le duc Francesco Maria della Rovere contre les Français. En février, Jules II meurt et Léon X lui succède. Ce dernier confère au duc d'Urbino la seigneurie de Pesaro en remerciement pour ces succès militaires. 1513 est une année de retour au calme mais cependant fragile. Les fêtes fastueuses du carnaval semblent célébrer cet équilibre précaire tout en essayant d'exorciser les dangers futurs.

Castiglione est chargé de la mise en scène des intermèdes de *La Calandra*, pièce de théâtre de Bernardo Dovizi da Bibbiena⁴⁰ décrite dans un manuscrit d'Urbino⁴¹. Ici, l'honneur rendu au duc se charge d'un contenu véritablement patriotique, incarné par le duc Francesco Maria. Dans l'un des intermèdes, une Italie en haillons, ensanglantée, déclame en vers une plainte contre son sort et en appelle au seigneur d'Urbino, pour qu'il vienne à son secours⁴²:

Quelques jours plus tard, lors de la deuxième partie de l'intermède, l'Italie se ressaisit et, se souvenant de son glorieux passé, fait appel au Duc afin qu'il vienne la délivrer :

« Il apparût un homme armé dansant une très belle moresque et brandissant une épée nue, qui, après avoir écarté de l'Italie, comme s'il leur portait des estocades et d'autres coups, tous ces barbares qui l'avaient pillée, revint vers elle, en dansant toujours sur un rythme d'une très belle moresque, lui posa de nouveau une couronne sur la tête et, l'ayant revêtu d'un manteau royal et doré, l'accompagna hors de la scène, sur le même pas de danse »⁴³.

³⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁰ Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra*, a cura di G. Padoan, Padova, Editrice Antenore, 1985.

⁴¹ Publié par Augusto Vernarecci « Di alcune rappresentazioni drammatiche alla corte du Urbino nel 1513 » dans *Archivio Storico per le Marche e l'Umbria*, III, 1886 p. 181-193. Voir aussi : Anna Fontes-Baratto, « Les fêtes à Urbino en 1513 et la *Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena », dans *Les Écrivains et le pouvoir politique en Italie à l'époque de la Renaissance*, André Rochon ed., Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1974, p. 47-79.

⁴² Vernarecci, *op. cit.*, p. 184.

⁴³ *Ibid.*, p. 191.

Le découpage en deux parties accentue la progression dramatique et suspend l'issue des événements. Il s'agit de créer un élan collectif et d'appeler à la poursuite de la libération de l'Italie, tout en rendant hommage au duc sauveur d'Urbino comparé à un empereur romain. Il s'agit également de célébrer les valeurs viriles d'un prince triomphant de l'élément sauvage, moderne Roger délivrant, comme chez l'Arioste, une Italie/Angélique.

La fierté créée par les récentes victoires du duc et par l'acquisition du territoire de Pesaro renforce la liesse du public. La fête est fastueuse, elle indique la volonté de se divertir et d'oublier les misères de la guerre. Le Duc est, un chef de guerre victorieux mais qui sait célébrer dignement la reconquête du territoire.

Le spectacle et la pièce s'inspirent de l'Antiquité grecque et romaine, modèle commun de la culture humaniste, symbole de l'unité et de la gloire militaire passée de l'Italie.

Dans une lettre à Ludovico da Canossa, évêque de Tricarico⁴⁴, Castiglione décrit minutieusement la scénographie : une large scène peinte, représente le combat des Horaces et des Curiaces, des tapisseries figurent la bataille de Troie et le passé mythique d'une descendance des Troyens très en vogue dans les cours la Renaissance. Cette légende fait écho à la moresque de la Toison d'or qui entrecoupe la Calandra :

« La première moresque fut celle de Jason, qui parut d'un côté du plateau en dansant, armé à la manière antique [...] : de l'autre côté apparurent deux taureaux [...]. Le vaillant Jason s'approcha d'eux, leur mit un joug et un araire et les mit à labourer, puis il sema les dents du dragon ; et peu à peu surgirent de terre des hommes armés [...] : et en dansant une fière moresque ils s'apprêtèrent à tuer Jason : puis quand ils commencèrent à se tuer les uns les autres un par un ; mais on ne le voyait pas mourir. Derrière eux entra Jason, qui sortit de suite avec la Toison d'or sur ses épaules, en dansant de façon excellente : c'était le Maure ; celui-ci fut le première intermède »⁴⁵.

La référence à Jason, héros antique victorieux, confirme le caractère triomphal de la représentation. Le thème de la Toison d'or, avait déjà été employé par Philippe le Bon, lors de la création de l'Ordre du même nom, comme symbole de l'engagement aristocratique dans les croisades contre les Maures.

Dans un autre intermède les armes sont remplacées par des flambeaux :

« La deuxième [moresque] fut un très beau char de Vénus, où la déesse était assise avec un flambeau à la main. [...] Quatre Amours se trouvaient devant le char et quatre autres derrière, eux aussi avaient des flambeaux [...] : ils dansèrent une moresque en tournant et en frappant avec les flambeaux allumés. Quand les Amours arrivèrent à la fin du plateau, ils mirent le feu à une porte de laquelle soudain sortirent neuf galants, tous enflammés qui dansèrent une autre moresque »⁴⁶.

Le symbole de Vénus, outre son usage fréquent dans les allégories de cour, renvoie à l'une des formes assumées par la version populaire de la moresque, où la place centrale est occupée par une belle jeune femme à délivrer. Cette version met en scène un *topos* si présent dans l'amour courtois, où de vaillants chevaliers viennent délivrer la dame en danger. Ici la dame est

⁴⁴ Baldassare Castiglione *Lettere del Cinquecento*, Torino, UTET, 1967 p. 109-113

⁴⁵ *Ibid.*, p. 109-113

⁴⁶ Castiglione, *Lettere del Cinquecento*, *op. cit.* p. 109-113

représentée par Vénus, menacée par le Maure, là aussi emblème du sauvage et des pulsions incontrôlées, délivrée par des danseurs armés, porteurs de flambeaux symbole de l'ardeur de l'amour. C'est à la fin de la représentation que la signification des intermèdes est révélée au public :

Après les combats « Amour vint [...] pour chasser la guerre et la discorde et unir le monde dans la concorde. Cela fut plutôt un espoir et un souhait, mais en ce qui concerne les guerres, ce ne fut, hélas, que trop vrai, pour notre malheur »⁴⁷.

Les auteurs italiens du *Quattrocento* commencent à développer un sens de l'identité qui, si l'on ne peut l'appeler national, se construit autour d'une communauté culturelle et linguistique et en référence au passé impérial⁴⁸. Par ailleurs la Rome triomphante s'identifie avec la Chrétienté victorieuse, qui à l'instar de la ville éternelle, a subjugué les barbares mécréants et restauré la civilisation.

Fonction et signification de la moresque de cour

Selon José Guidi⁴⁹, l'Urbino magnifiée par Castiglione appartient davantage au monde du passé qu'à celui du présent. Présent où les guerres d'Italie ont eu raison des fastueuses petites cours italiennes et où la raison d'État et la force ont désormais remplacé les idéaux chevaleresques que Castiglione cherche vainement à perpétuer. Lui-même, malgré sa devise sur la fidélité due au prince, est l'un des premiers à y manquer. La conviction avec laquelle il défend son idéal ressemble plutôt à une tentative d'affirmer la supériorité des courtisans nobles. Cela face à l'émergence des courtisans parvenus et des mercenaires étrangers, auxquels il oppose la force des idéaux mythiques de la noblesse.

Dans ce cadre on peut attribuer à la moresque une double fonction : d'une part un divertissement faisant partie intégrante des passe-temps et de la sociabilité de l'époque, qui célèbre la cour et le Prince qui la dirige. De l'autre, une forme de contrôle de la violence, où la nouvelle figure du masculin joue un rôle déterminant. Mais si le combat armé assume une fonction édulcorante de la violence guerrière, ainsi stylisée, ritualisée et polie, le sens de cette mise en scène procède davantage d'un discours que de la réalité. Les courtisans sont des hommes d'armes, la réalité du duché d'Urbino et de l'Italie en général est bel et bien celle d'un pays en guerre, ravagé par des combats sanglants⁵⁰. Ni le courtisan, ni moins encore le Prince, ne sont des hommes de paix. Le célèbre portrait que nous connaissons de Francesco Maria della Rovere peint par Titien le représente dans une pose martiale et en armure. En effet, si la violence du combat est sublimée dans le discours et par la mise en scène de danses armées sans effusion de sang, inoffensives, il n'en demeure pas moins que la présence constante du combat

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ Centre interuniversitaire de recherche sur la renaissance italienne, *Quête d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*, Marina Marietti, Marcel Gagneux, Jean-Louis Fournel, ed., Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

⁴⁹ José Guidi, « Balthasar Castiglione et le pouvoir politique : du gentilhomme au nonce pontifical », dans *Les Écrivains et le pouvoir politique en Italie à l'époque de la Renaissance*, *op. cit.*

⁵⁰ De nombreuses batailles et sièges, suivis de massacres bouleversent la région à partir des années 1503-1504, voir Madiati dans *Archivio Storico per le Marche e l'Umbria*, vol III, *Op. cit.*

dans ces rituels de cour construit, par ce biais, un rappel réitéré à une réalité toute autre et rappelle constamment la bataille et la fonction guerrière du courtisan. L'inspiration antique fait également appel au souvenir d'un glorieux passé militaire mythifié. L'effort de « civilisation » du combat au sein de la cour semble même s'amplifier à mesure que la guerre, réelle dans sa violence et sa cruauté, s'exerce à l'extérieur.

Dès 1508, Guicciardini parle de l'entrée des troupes françaises comme d'« une flamme et d'une peste qui non seulement modifia les états mais aussi les façons de les gouverner et de conduire les guerres »⁵¹. La fragilité politique, les problèmes de légitimité, la corruption des cours et des Républiques italiennes que Machiavel a longuement dénoncée vont précipiter l'Italie dans le désastre et la soumission. Castiglione lui-même tourne le dos au duché d'Urbino. En 1527, il devient nonce pontifical à Madrid et, après le sac de Rome, doit se défendre d'avoir cédé à la corruption impériale. Comme le fait remarquer José Guidi, les guerres et la soumission de l'Italie ne sont évoquées qu'incidemment : « La *sprezzatura* est poussé si loin qu'elle confine ici à l'indécence [...] faute d'être en mesure de s'affranchir de la présence d'invasisseurs étrangers, le personnage idéal patiemment façonné devra s'en accommoder »⁵².

La sublimation de la violence à travers la construction d'une figure masculine policée, masque ainsi la violence guerrière et politique qui se déchaîne, provoquant la chute des petites cours italiennes. Avec le carnaval d'Urbino et la moresque princière, le combat apparaît sous une forme ritualisée et historicisée mettant en scène la glorification du duc. Castiglione décrit la figure d'un Courtisan qui semble ignorer la déchéance de ducs qui ne gouvernent plus et dont les cours sont sur le point de disparaître. Reste un chef d'œuvre au succès immédiat qui dépasse largement le cadre italien et devient, pour longtemps, le modèle du comportement masculin des cours européennes.

Entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle italien, la figure du masculin se construit donc et se met en scène parallèlement et en opposition à celle de l'identité féminine. A travers la danse, et notamment la danse armée apparaissent plusieurs couples d'oppositions : féminin/ masculin, séant/malséant/ policé/sauvage, chrétien/maure. Ainsi la définition du masculin, a fortiori le masculin dansant participe d'une vision plus large visant le genre mais également le social et le politique. Comme le fait remarquer Judith Butler, le genre n'est pas une donnée de nature mais bel et bien une construction sociale Ici, la figure du masculin définit clairement les formes et les pratiques du licite et de l'illicite, conformément aux besoins du de la figure du Prince et de la cour évoluant vers des formes de pouvoir de plus en plus centralisée e codifiées.

⁵¹ Francesco Guicciardini, *Histoire d'Italie*, tome II, livre XII et XIII, Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini dir., Paris, Robert Laffont, 1996.

⁵² José Guidi, « Castiglione et les guerres d'Italie », *op cit.*, p. 23.