



**HAL**  
open science

# L'éducation corporelle des aristocrates français l'âge classique: la place des traités didactiques

Serge Vaucelle

► **To cite this version:**

Serge Vaucelle. L'éducation corporelle des aristocrates français l'âge classique: la place des traités didactiques. John McClelland; Brian Merrilees. Sport and Culture in Early Modern Europe / Le Sport dans la Civilisation de l'Europe Pré-Moderne, Centre for Renaissance and Reformation Studies, Victoria College, University of Toronto, pp.249-267, 2009, 978-077272052-8. hal-03028242

**HAL Id: hal-03028242**

**<https://hal.science/hal-03028242>**

Submitted on 16 Jul 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Serge VAUCELLE, PRAG EPS, docteur en Histoire.**  
Faculté des Sciences du Sport et du Mouvement Humain.  
Laboratoire PRISSMH (SOI – EA 3690), Université TOULOUSE 3 Paul Sabatier

Cet article a initialement été publié dans :

**VAUCELLE Serge, « L'éducation corporelle des aristocrates français à l'âge classique : la place des traités didactiques »,** in McCLELLAND John, MERRILEES Brian, *Sport and Culture in Early Modern Europe/Le Sport dans la Civilisation de l'Europe Pré-Moderne*, CRRS, Victoria University, University of Toronto, Toronto, 2009, pp. 249-267.

### **L'éducation corporelle des aristocrates français à l'âge classique : la place des traités didactiques.**

Du Moyen Âge à l'époque classique, les pratiques corporelles du jeu qui participent à l'éducation de la noblesse française se caractérisent par leur profonde imprégnation ludique et festive. Sur la période médiévale, la passion du jeu emporte tout sur son passage et le jeune chevalier se retrouve emballé, jusque dans ses actions guerrières, par des sentiments fougues. La profonde similitude ou la grande proximité des domaines du jeu et de la guerre entretiennent d'ailleurs cette confusion des genres.

À l'approche du temps de la Renaissance, les caractéristiques principales de l'aristocratie opèrent progressivement un changement. Les nouvelles valeurs qui permettent de se faire repérer et de se distinguer sont davantage liées aux techniques de l'apparence, à un contrôle individuel qui respecte des modalités de pratique plus précises. En cela, la société de Cour valorise dorénavant la concision du jeu, ce qui peut être qualifié comme une nouvelle manière de jouer.

À l'époque classique enfin, pour progresser encore dans la hiérarchie nobiliaire—du tout simplement pour se maintenir à la hauteur de son statut—le jeune aristocrate se doit non seulement de pratiquer les jeux de son rang, mais également de s'exercer régulièrement dans ses activités ludiques. La vertu de l'exercice est cette fois mise en avant puisqu'elle permet d'entretenir des qualités humaines que, seule, la noblesse possède.

De la guerre au jeu, puis à l'exercice, l'évolution des pratiques ludiques dans l'éducation de l'aristocratie annonce l'émergence d'un souci nouveau en matière de formation corporelle. Pratiquer ne suffit plus, encore faut-il savoir comment le faire. Il devient nécessaire cette fois de s'adjoindre les services d'un pédagogue – véritable maître digne de ce nom - afin d'acquérir le véritable savoir-faire sportif. La vieille science du jeu qu'on acquérait sur le terrain, les anciennes connaissances pratiques qui permettaient de réaliser les quelques tours de main du bon pratiquant sont dépassées par le nouvel art de jouer du courtisan. Parallèlement, la réflexion pédagogique qui émerge aux alentours du XVI<sup>e</sup> siècle instaure lentement un nouveau type de production théorique. Le pan de la littérature didactique, et plus particulièrement celui des traités de jeux et d'éducation du corps, vient de naître.

### ***Éducation de la noblesse : académies et traités techniques.***

Sur cette dernière période, des « académies » nobiliaires font également leur apparition. Elles se développent en France à partir de 1550 principalement, puis sur tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Dans ces nouveaux établissements d'éducation, on cherche à relancer la noblesse par une meilleure formation de sa jeunesse, on vise un enseignement toujours plus spécifique. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle français, on se préoccupe donc d'organiser un système d'éducation totalement nouveau, à structurer le fonctionnement des Académies en relevant les savoirs à développer, en combinant des programmes très précis, en imaginant même un maillage du territoire du royaume pour permettre cette institution de la noblesse. Les titres des principaux ouvrages qui développent une telle analyse sont des exemples connus de cette préoccupation nouvelle : *L'Académie du Roy ou l'instruction de la jeunesse* de Belleperche en 1598, *L'Académie ou institution de la noblesse française* rédigé par Pontaymery en 1599, *La Nourriture de la noblesse* de Pelletier en 1604, ainsi que *Le dessein d'une Académie et l'introduction d'icelle en la cour* que Flurance-Rivault fait publier en 1612. Ces traités se contentent cependant de mettre en évidence un besoin éducatif sans entrer dans le détail des apprentissages corporels.

C'est ainsi que les jeux d'exercice traditionnellement pratiqués par les aristocrates sont visiblement intégrés dans le contenu de la nouvelle éducation académique : équitation, course de bague, voltige équestre, lutte, sauts, natation et danses diverses (La Noue 1587 : 126). Castiglione présentait déjà une série de jeux du corps qu'il était souhaitable de pratiquer, et dont les effets induits sur l'individu devaient mettre en évidence un certain nombre de valeurs très prisées

par la noblesse ou par la nouvelle société de Cour. En son temps, il avait dit le plus grand bien de l'équitation, de l'escrime, de la danse, ainsi que de nombreux autres exercices gymniques (Castiglione 1.20-22). A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ces jeux sont repris par les nouvelles académies qui fonctionnent comme une alternative éducative, en remplacement de la traditionnelle éducation chevaleresque héritée du Moyen Âge. La pratique d'exercices physiques est intégrée de manière inédite à la formation de la noblesse, mais les activités sont triées : elles sont moins nombreuses. En revanche, les entraînements sont plus systématiques et les pédagogues ne peuvent plus évacuer la question des apprentissages corporels.

Le fait le plus remarquable de ces réflexions pédagogiques est qu'elles accordent une place de choix – voire une préférence – aux exercices physiques dans le contenu des formations nobiliaires. Elles proposent surtout un véritable programme pédagogique constitué d'exercices du corps (au sens de pratique corporelle organisée). Il s'agit cette fois d'une série d'activités physiques bien précises, dont le contenu technique relativement élaboré doit faire l'objet d'un apprentissage corporel sérieux, et dont le jeune aristocrate fait une acquisition progressive. Dans cette optique, des ouvrages théoriques sont rédigés pour présenter les étapes de ces jeux, pour proposer un ensemble d'exercices corporels à maîtriser, pour justifier un programme d'apprentissage, tout un contenu qui constitue le nouveau bagage corporel à posséder. Ces nouveaux théoriciens viennent d'inventer une éducation inédite basée principalement sur la pratique de l'art équestre, de l'art de l'épée, de l'art de la danse.<sup>1</sup>

A la suite de l'historien des jeux Carlo Bascetta, il est nécessaire d'établir une différence entre d'une part les ouvrages littéraires qui portent sur les pratiques ludiques et qui sont principalement descriptifs (comptes rendus, mémoires historiques, textes juridiques ou statutaires, textes de littérature classique) et d'autre part les véritables traités techniques qui apparaissent vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Bascetta, pp. 95-107). Il s'agit dans ce cas, soit de « traités de perfectionnement » – qui apprennent les règles « pour gagner » – soit de « traités théorico-pratiques » qui combinent la présentation des règles du jeu avec l'exposé de certaines étapes techniques – ou plus globalement de « traités didactiques » qui enseignent précisément l'art de jouer en commençant par le premier niveau, c'est à dire celui du débutant. Ce sont donc ces derniers traités, qui

---

<sup>1</sup> Les principaux ouvrages ayant servi de base à cette étude sont les suivants : pour l'équitation, La Broue (1593), Menou (1612), La Noue (1620), Pluvinel (1623 et 1625), Delcampe (1658) et Beaumont (1682) ; pour l'escrime, Saint Didier (1573), Cavalcabo (1609), Dancie (1622), Thibault d'Anvers (1628), Besnard (1653), Le Perche (1676), La Touche (1670) et Wernesson de Liancour (1686) ; pour la danse, Arbeau (1588), Tuccaro (1599), Lauze (1623), Saint Hubert (1641) et Feuillet (1700).

présentent un état de la réflexion et de la méthodologie à mettre en œuvre pour permettre l'appropriation d'un contenu spécifique, qui sont devenus l'objet de cette étude.

### *Naissance d'une réflexion didactique et pédagogique.*

L'analyse détaillée des traités d'équitation, d'escrime et de danse—qui relève quasiment d'une méthode d'étude comparative—a permis de mettre en évidence la structure du projet pédagogique qui est en train de naître et d'en évaluer la pertinence. Un regard sur le contenu de ces ouvrages livre en effet la clef du nouvel art d'apprendre qui se codifie sur la période. A la lecture de ce corpus, il est possible de découvrir les prémices d'une réflexion didactique (c'est-à-dire, une technologie produisant des contenus et des stratégies d'enseignement efficaces) complétée par une réflexion pédagogique (portant sur les finalités de l'éducation, le choix des connaissances à transmettre et des méthodes à utiliser) qui envisage l'apprentissage corporel du gentilhomme – comme celui du cheval d'ailleurs puisqu'ils vont souvent de pair. Dressage et éducation fonctionnent donc de façon parallèle, mais avec des principes cependant bien distincts.

Il apparaît ainsi que, dans cette prise en compte nouvelle de l'individu, les difficultés concrètes de l'entraînement trouvent des réponses inédites. Les gestes sont décomposés, puis combinés selon un modèle géométrique. Un aménagement du matériel en particulier apparaît, des ateliers sont organisés. La vertu de la répétition est proclamée pour parvenir à une certaine progressivité dans les apprentissages, alors que l'on s'interroge sur le rôle de la mémoire. L'erreur, même, possède un statut bien repéré. La précision des gestes ou la finesse des repères participent finalement à l'élaboration d'une connaissance nouvelle qui tente d'aborder la mécanique du mouvement humain. Enfin, il semble que la notion d'exercice corporel – en tant que moment délibéré du travail raisonné du corps – est véritablement inventée.

Le premier constat qui s'impose dans cette étude est que les premiers traités sont édités en Italie au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que les arts académiques n'arrivent en France que par la suite.<sup>2</sup> Ce faisant, ils quittent le domaine strictement militaire pour investir le monde de la représentation en public. C'est ainsi, par exemple, que le contenu équestre devient de plus en plus précis. Les traités italiens du *Cinquecento* s'adressaient à des professionnels de la guerre – les *condottieri* – alors que les traités français sont écrits pour des gentilshommes qui accompagnent

---

<sup>2</sup> Les traités sont ceux de Grisonne (1550), de Fiaschi (1556) et de Corte (1562) pour l'équitation ; et Marozzo (1536), Agrippa (1553), Grassi (1570), Fabris (1606), Giganti (1606) et Capo Ferro (1610) pour l'escrime.

le monarque dans des pratiques corporelles individuelles, des activités ludiques de distinction qui ne conservent que l'apparat du modèle guerrier. Les nouveaux textes proposent donc une nouvelle décomposition des gestes : les airs relevés et les sauts remplacent les seules évolutions au sol et les mouvements terre à terre. Là où les Italiens repéraient des allures simples, liées au caprice ou à la fantaisie de la monture, que le cavalier entretenait dans un but utilitaire (passades, pesades, ruades, sauts de mouton ou galop gaillard), les maîtres français insistent plus largement sur la beauté de certaines figures (courbette, croupade ou levade) qui sont des combinaisons de sauts dans lesquels l'animal contrôle différemment ses postérieurs. Dans ce nouveau cadre, l'apprentissage des gestes et l'entraînement du couple cavalier-monture deviennent absolument nécessaires dans le nouveau souci esthétique qui vient d'apparaître. La disparition des brutalités sur l'animal peut également être rattachée au nouveau souci de « *Plaire à la cour* » puisque la violence ne peut plus servir dans des comportements policés. Un dressage plus fin se fait jour sous la plume des maîtres français.

Un constat similaire peut être fait en ce qui concerne les apprentissages corporels du gentilhomme, et plus précisément les techniques de l'escrime. On observe l'adoucissement de l'escrime de duel en une technique moins meurtrière qui utilise le fleuret (une nouvelle arme plus fine dont la lame se termine par un bouton) et intègre le salut des combattants avant l'assaut (Besnard, pp. 40-42, *Le Perche*, page de titre, Wernesson, pl. 13 39). Pourtant, la décomposition des gestes que cette nouvelle arme permet fait paradoxalement basculer l'activité dans un domaine plus meurtrier. Si les gestes sont plus complexes, s'ils sont la preuve d'une plus grande maîtrise et d'une vraie civilité, les coups de pointe donnés au buste sont également plus décisifs : ils seront souvent mortels.

Un autre exemple révélateur de cette évolution peut se lire dans le traité équestre de Salomon de La Broue (1593-94, puis 1610) qui cherche par tous les moyens à faciliter l'apprentissage technique. Dans cette optique, le maître d'équitation organise des ateliers de pratique. Il fait creuser une piste « cavée environ deux pieds dans terre » qui doit guider le cheval comme sur un rail au cours de son dressage, comme on le repère sur une planche du « *Cavalerice françois* ». Des illustrations semblables étaient déjà présentes dans les traités italiens, pour appuyer la description des principales leçons, mais jamais les textes ne prédisaient les illustrations comme étant celles d'ateliers de pratique (Grisone, pp. 62 et 97, Fiaschi, f. 76 v<sup>o</sup> et Corte, f. 74v<sup>o</sup>). A la lecture des traités français, il est clair que la piste est véritablement creusée, preuve

d'un aménagement volontaire du manège d'art équestre (La Broue 1610 : I.154, La Noue 1620 : 37). Dans le domaine de la danse, un aménagement du matériel est également envisagé, comme on l'observe avec François de Lauze par exemple, qui utilise une table pour faciliter les mouvements des appuis du danseur débutant. Lauze commence en effet son enseignement par la découverte des techniques de base en proposant une sorte d'atelier dans lequel le danseur soulage son corps en prenant appui sur une table : cela permet de mettre en évidence la complexité des pas de danse tout en libérant le corps d'une partie de son poids.

Si c'est quelqu'un qui n'ait jamais appris à danser, sera fort bon de le faire appuyer des mains contre une table, pour lui donner plus de facilité à apprendre les mouvements qui sont du genou, de la hanche, que du pied. (Lauze, p. 29)

Dans un même ordre d'idée, les maîtres d'équitation font utiliser des terrains naturels pour varier au cours du dressage avec la dimension restreinte du manège, puis des terrains labourés pour faire lever les genoux aux chevaux et donner de l'ampleur à leurs mouvements. Ils positionnent l'animal face à des murs ou le long de murailles pour l'entraîner aux déplacements latéraux ou rectilignes. Ils attachent solidement la monture par le caveçon entre deux murs pour lui apprendre une série de figures sans déplacement, ce qui correspond au début du contenu à intégrer. C'est ainsi que du matériel pédagogique est véritablement inventé comme on l'observe sous la plume de Pierre de La Noue quand il codifie l'emploi de la muraille ou des premiers piliers d'art équestre. Le pilier seul qu'il propose remplace sur le manège « l'arbre ou le poteau » que La Broue utilisait déjà en terrain naturel et qui permettaient de faire réaliser des cercles parfaits (comme le travail à la longe que nous connaissons et qui n'existait pas alors). Les piliers doubles que Pluvinel utilise largement serviront par la suite aux apprentissages les plus élaborés (La Noue 1620 : 7, 19, 69 et 143 ; La Broue 1610 : I, ch. 29 et 38 ; Pluvinel 1625 : fig. 8 et 33).

Les illustrations présentes dans ces traités regorgent de repères géométriques qui représentent les déplacements au sol. Ces gravures livrent une décomposition toute théorique des allures, un modèle qui devait permettre de justifier la beauté des gestes et cautionner par là même toute l'activité. Dans les ouvrages d'escrime, c'est la précision des pas réalisés selon des déplacements géométriques qui doit permettre l'efficacité des coups portés, comme le précise Saint Didier : « Icy est monstré la garde & tenu [de l'épée] pour faire deux bons & subtils coups en

manière de triangle & quadriangle » (Saint Didier, f. 57 v<sup>o</sup>). De Henry de Saint Didier en 1573 à l'escrime géométrique d'inspiration espagnole de Girard Thibault d'Anvers en 1628, la pose des appuis au sol sur des repères précis organise toute la cohérence des assauts, quand elle ne justifie pas la précision des attaques (Thibault d'Anvers, tabula n<sup>o</sup> iii.). On retrouve encore cette géométrie dans l'épisode de « la danse de l'échiquier », dans les danses planimétriques du XVII<sup>e</sup> siècle, où les déplacements des danseurs sur le sol se combinent pour produire des effets harmonieux (Rabelais, pp. 778-785 ; Colonna, f. 39 v<sup>o</sup>). La signification de ces figures est finalement offerte par la lecture des livrets de ballets. En 1610, en l'honneur du Duc de Vendôme, les déplacements dansés de douze chevaliers formaient une série de figures géométriques (signifiant des valeurs aussi diverses que « l'ambitieux destin » ou le « pouvoir suprême ») héritée selon le texte d'un ancien « Alphabet druidique » (*Ballet du Duc de Vendosme*, ff. 35-38). La belle composition théorique étant donc un prétexte à ces apprentissages mondains, l'éducation du gentilhomme se faisait au travers de ces déplacements, mais par le biais de cheminements à la perfection toute symbolique. L'ordre ou la raison, en entrant dans l'art académique, devait offrir une maîtrise totale de l'individu.

Face à l'extrême complexité de ces déplacements, il devient évident que les danseurs, les escrimeurs, les cavaliers – et les chevaux même – ne pouvaient pas tout enchaîner sans risque d'erreur. Dressage animal comme apprentissage humain rencontraient visiblement des difficultés similaires. La mémorisation des gestes est en effet un point délicat sur lequel les premiers maîtres d'équitation se sont penchés. La réponse à cette difficulté a été trouvée par le principe de la répétition à outrance afin d'automatiser chaque portion de trajet. Inlassablement, cavaliers et montures devaient donc reproduire le même geste pour l'enregistrer dans sa forme la plus parfaite. C'est ainsi qu'on n'hésite pas à faire répéter une même volte plusieurs dizaines de fois, quand cela ne dépasse pas la centaine de fois, comme on le lit chez Grison ou Fiaschi ! Dans le domaine de la danse, Saint Hubert avoue également qu'il faut répéter au moins deux semaines complètes avant de donner un « grand Ballet » à la structure complexe.

C'est ainsi qu'une réflexion nouvelle, qui envisage la progression dans les apprentissages et vise à stabiliser les acquisitions, vient de poindre. Afin de faire apprendre des figures équestres, des pas dansés ou des enchaînements de coups de plus en plus complexes, les maîtres ont envisagé les étapes de cette éducation. Ils ont disséqué les évolutions globales en éléments simples, éléments que l'on répète individuellement, avant de les recomposer comme par assemblage.



On procède par une simplification qui va du global à l'élémentaire, puis par une reconstitution ultérieure qui s'appuie sur les éléments simples pour retrouver les mouvements complexes (La Broue 1610 : II, ch. 20). Si les planches d'art équestre permettent de comprendre comment l'écuyer élabore son dressage, le travail du maître à danser Thoinot Arbeau en 1588 est de même nature. Il explique très logiquement qu'il fonctionne par analogie avec le modèle grammatical. Les « tabulatures » qu'il livre permettent de répéter des basses-danses à la structure relativement simple, avant d'envisager les danses les plus complexes. Malgré la diversité apparente, toutes possèdent une structure identique et fonctionnent sur la base d'une combinaison de révérence, branle, simple, double, reprise, etc. (Arbeau, ff. 38 r<sup>o</sup> et 43 v<sup>o</sup>).

Mais les apprentissages techniques nécessitent parfois un guidage très précis pour faire sauter les plus profondes résistances. Par ce régime, les gestes techniques les plus élaborés peuvent être produits en limitant la marge d'erreur. Pour soutenir l'apprentissage et éviter les oublis, une solution inédite est envisagée pour faciliter encore ce travail de la mémoire. En particulier, des lunettes sont fabriquées pour les chevaux. Des lunettes qui n'améliorent pas la vue de l'animal, mais qui au contraire occultent un temps son champ visuel. Car les maîtres d'équitation estiment qu'il y a bien souvent concurrence entre l'attention nécessaire à la bonne réalisation de l'exercice et les sollicitations extérieures qui perturbent la vigilance de l'animal. Dans un même ordre d'idée, un cheval qui n'est pas assez attentif devra être dressé de nuit. Ce procédé est utilisé par Pluvinel pour calmer certains chevaux au comportement difficile, plus simplement pour éviter qu'ils ne se divertissent pendant les leçons (Pluvinel, 1625 : 115. Mais La Broue évoquait dans son traité un argument plus subtil face à l'usage de ces œillères occultantes :

On peut aucunesfois tirer quelque utilité des lunettes, en les mettant au cheval soudain qu'il aura finy une bonne leçon estroite, non pas tant afin qu'il ne recognoisse le chemin du logis, que pour empescher (au moins durant une heure, apres qu'il aura exercé) qu'il ne voye quelque object, auquel il puisse, tant occuper sa veuë & ses esprits, qu'il en oublie l'ordre de son juste exercice (La Broue 1610 : II.165).

Le maître explique donc que l'intérêt du port des lunettes obscures ne se situe pas pendant l'effort, mais bien après l'exercice, lors du temps de repos ou de récupération, et que cet appareil permet de maintenir l'animal dans le souvenir du geste qui peut ainsi mieux se graver dans son

esprit. Nous sommes donc en présence d'une inquiétude très précise qui concerne l'inscription du geste dans la mémoire corporelle et la réponse apportée à le mérite d'avoir sa cohérence.

Si comme son cheval, le courtisan doit faire un effort de mémoire pour retenir les gestes les plus compliqués, il n'est pas à l'abri de commettre des erreurs. Pluvinel livre son avis de pédagogue :

N'estant pas tousjours necessaire de reprendre l'homme de toutes les fautes qu'il fait, à chasque fois qu'il les commet. Mais il le faut reprendre quand il est temps, afin de ne luy embrouïller point la cervelle (Pluvinel 1625 : 78).

Toutes les fautes ne sont pas corrigées dans l'instant puisqu'il arrive parfois que le maître ne reprenne que les « grandissimes fautes ». Dans le cadre des évolutions les plus complexes de l'art équestre, les planches des traités tolèrent les hésitations et envisagent les différents niveaux d'erreur en précisant à l'avance les cheminements que permettraient de rattraper les erreurs commises en cours de réalisation. Mais ce qui intéresse Pluvinel est de repérer l'origine de l'erreur, plus que la faute elle-même. C'est la preuve d'un souci nouveau en terme d'apprentissage, un souci qui tente de comprendre la raison de l'échec pour mieux le corriger. Cette attention qui se porte sur la qualité de la réalisation motrice nécessite la mise en place de repères très précis dans la réalisation des gestes. Un guidage de plus en plus fin doit également être réalisé par le maître. Cela apparaît en particulier chez Pluvinel quand le maître aborde l'usage des éperons et qu'il va jusqu'à imposer au cavalier de monter avec des éperons adoucis : il remplace les molettes des éperons par des balles de jeu de paume, et fait reprendre les exercices du jour pour une plus grande précision en dissociant les actions de jambe en plusieurs niveaux principaux : éperon, jambe, cuisse (Pluvinel 1625 : 60). Les guidages se sont donc affinés, les aides se sont précisées et les réactions démesurées de la monture doivent ainsi disparaître.

Au delà des apprentissages techniques du manège, le cheval de campagne qui permet de chasser ou de faire la guerre subit également un entraînement régulier. Même s'il possède des qualités différentes de celles développées dans les airs d'école, il est important de l'entraîner et en particulier de le préparer aux sauts par dessus les obstacles naturels. Cela s'opère avec la même progressivité que celle que l'on retrouve dans les évolutions d'art équestre, par la mise en place de situations précises. Une réflexion théorique, sûrement élaborée sur la base d'une expé-

rience empirique réelle, conduit à l'invention de chaque exercice. Une hiérarchisation entre les exercices est ici visible. On la retrouve sous la plume de Salomon de La Broue comme chez Antoine de Pluvinel, mais également dans les illustrations du traité de Pierre de La Noue. Celui-ci présente l'exercice du franchissement d'une barre unique de saut, avant celui de la double haie, puis celui du triple fossé (Noue 1620 : 85, 87, 89). La progression est visiblement anticipée par le professeur de dressage avant le début de l'entraînement, dans un domaine pourtant totalement coupé des impératifs esthétiques.

Au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, les pédagogues des exercices du corps produisent une théorie des arts académiques qui s'appuie sur les connaissances scientifiques de l'époque (principalement sur la *Physique* d'Aristote et sur la mécanique d'Archimède). Dans les jeux du corps, les lois géométriques du mouvement humain se doivent d'être respectées parce qu'elles reproduisent le modèle cosmologique. La perfection des réalisations corporelles s'explique en même temps que les gravures s'affichent dans les traités, puisque leur fonctionnement est principalement mathématique, géométrique et statique. Cela s'observe avec la mode de la danse planimétrique, puis dans l'escrime géométrique d'inspiration espagnole, mais également dans tous les tracés de sol de l'art du manège. On retrouve toujours cette influence sur la planche de Pluvinel qui justifie « la bonne assiette du cavalier » par la précision arbitraire d'un carré géométrique qui part de l'œil de l'homme nu, et réunit trois autres points très arbitraires : la croupe et les oreilles de l'animal, les orteils de son chevauteur (Pluvinel 1623 : pl. n° 3).

Dans le domaine de l'escrime à pied ou à cheval, la géométrie est également très présente. Les coups d'épée des escrimeurs s'allongent, produisant des positions du corps toujours plus déséquilibrées comme le nécessite la « *botta lunga* » ou le coup de l'estocade (Capo Ferro, p. 48 ; Giganti , pl. n° 1, La Touche, pp. 27-32). Dans un registre identique, les coups de lance que le cavalier porte en direction de la bague intègrent à leur tour une mécanique du mouvement pourtant balbutiante. La bonne dynamique corporelle prend la forme d'une théorie qui ne renie rien à la géométrie initiale, mais intègre une succession de placements plus fluides (La Broue 1610 : 125, La Noue 1620 : 147, Pluvinel 1625 : fig. 37. Dépassant l'aspect figé – de la représentation presque statique – des techniques d'armes italiennes, les maîtres français revendiquent un usage

« de l'estenduë, de la vitesse, & de la justesse ».<sup>3</sup> L'élégance de l'escrimeur ou du cavalier devient alors le signe nouveau de son excellence.

### *Analyse de la forme des traités didactiques.*

L'enseignement corporel qui apparaît derrière cette analyse ne correspond pas seulement à un contenu divisé en séquences, à une organisation d'exercices visant à transmettre une série de techniques corporelles. C'est également un nouveau regard porté sur l'autre, sur celui qui fait l'effort d'apprendre. Cet enseignement, qui demeure encore relativement individuel, s'appuie sur des traités, mais ces ouvrages ne sont pas des manuels scolaires comme il en existe déjà vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce sont des livres d'enseignants, des ouvrages théoriques qui tentent de répertorier l'ensemble des connaissances d'une activité particulière. On y retrouve bien sûr la nécessité d'envisager deux domaines : non seulement le courtisan dans son acte d'apprentissage mais également le maître dans son acte d'enseignement. Si ces ouvrages apportent des informations non négligeables sur l'acte éducatif lui-même, c'est à dire sur la réflexion didactique, ils abordent également quelques rares problèmes d'évaluation et insistent plus généralement sur les méthodes pédagogiques à privilégier. Bien sûr, dans la tradition des écrits savants de l'époque médiévale ou dans la filiation des traités italiens du *Cinquecento*, on repère dans ces oeuvres une volonté de présenter un savoir presque encyclopédique. Pour autant, la forme même des ouvrages subit une lente mutation.

Les anciens ouvrages de danse italiens ne livraient que peu d'information sur les figures techniques des basses-danses et préféraient présenter une réflexion d'ordre esthétique sur la danse et les arts.<sup>4</sup> Les ouvrages français s'attachent quant à eux, dans un premier temps au moins, à décomposer les gestes du danseur comme un alphabet corporel qui se recompose par la suite - ils subiront ensuite l'influence des ballets à thèmes qui vont transformer les danses de la Cour en véritables spectacles. En effet, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la mode du « grotesque » ou du burlesque limite la précision des évolutions dansées en acceptant les prouesses techniques les plus fol-

---

<sup>3</sup> La Touche, pp. 17-32. Il faut noter que nous retrouverons cette évolution chez quelques scientifiques—qualifiés de iatromathématiciens—qui, à la même époque, prolongent à l'excès l'usage de la géométrie et d'une mécanique naissante dans leurs modèles théoriques en livrant la connaissance anatomique du corps humain. Voir en particulier Borelli, *De motu animalium*, 1670.

<sup>4</sup> Ebreo (1463), Cornazano (1465), ainsi que Caroso (1581) et Negri (1604).

les ou les moins abouties.<sup>5</sup> Cette période peut expliquer à la fois l'absence de traités de danse entre 1600 et 1650 ainsi que le faible recours à la retranscription chorégraphique sur ce début de siècle. Saint Hubert reconnaît d'ailleurs « qu'il y a des entrées où il n'est pas nécessaire de sçavoir parfaitement danser » (Saint Hubert, p. 12). L'évolution du ballet de Cour qui intègre lentement des professionnels – les « baladins » – aux côtés de courtisans pour leur réserver les évolutions techniques les plus complexes complète cette mutation. Le souci de l'écriture chorégraphique ne ressurgit vraiment que vers 1680 et se concrétise en 1700 avec l'invention d'un nouveau code de retranscription du geste par Raoul Auger Feuillet dans sa *Chorégraphie*.

Dans le domaine de l'escrime, là encore, les traités français de Besnard, de La Touche, de Le Perche, de Wernesson de Liancour ou de Labat ne reprennent pas la forme des ouvrages italiens antérieurs. Comme eux pourtant, ils abordent une technique très fine valorisant la précision des coups de l'épée. Cependant, dans leur démarche, ils ne s'appuient plus seulement sur une géométrie des attitudes, mais envisagent cette fois la rapidité d'exécution grâce à une nouvelle mécanique des gestes qui débouche sur l'élégance. En ce qui concerne l'art équestre, les traités français abandonnent toute une partie du contenu habituel des écuyers pour s'intéresser à la question des apprentissages techniques. On évacue en particulier la question des « embouchures » qui intéressait encore La Broue ou Pluvinel – chaque cheval possédant un caractère psychologique particulier, il convient de le découvrir pour ajuster au mieux les différentes pièces du harnais de tête avant de commencer le moindre exercice. Avec Delcampe, Newcastle, et La Guérinière, le travail du maître français s'inscrit plutôt dans une étude patiente des exigences de l'animal dans l'action pour le conduire par l'exercice aux évolutions équestres les plus abouties.

Mais parallèlement à cette évolution des pratiques ludiques qui sont partie intégrante de l'éducation de l'aristocrate, la période de la Renaissance vient de subir l'impact de la pensée humaniste. La pédagogie a en particulier été marquée par les influences conjointes de la Réforme protestante et de la Contre-Réforme catholique qui viennent d'accorder un statut nouveau à l'individu dans la société. Puisqu'il faut former les jeunes gens dans un projet général, il devient évident à tous qu'il n'est plus possible d'éduquer un gentilhomme de manière traditionnelle, selon les méthodes surannées héritées du passé scolastique. L'urgence des réformes – et à l'image de François de La Noue, les protestants sont les plus efficaces à réclamer la création d'académies

---

<sup>5</sup> *Ballet de la Folie des Fols* (1605), *Mascarade de six Fous* (1610), *Ballet des Insensez* (1611), *Ballet des Singes* (1612), *Ballet des Chercheurs de Midy à Quatorze Heures* (1620), *Ballet des Foux* (1623), *Ballet des Ecervelez* (1633).

puis à les mettre en œuvre (La Noue 1587 : 108) – et la pression temporelle marquent la société classique qui voit naître un souci nouveau d'éducation de son élite sociale. Le personnage du courtisan, le modèle de « l'honnête homme » émergent dans ce contexte favorable aux activités pédagogiques. Dans ce XVII<sup>ème</sup> siècle qui marque véritablement la fin de la Renaissance, les rôles sociaux montants s'apprennent et se confirment. Et l'action pédagogique permet de trier les bons gentilshommes parmi tous ceux qui cherchent à prouver leur distinction. Des traités de savoir vivre et de civilité, des ouvrages inculquant la politesse mondaine et les bonnes manières, des écrits promouvant « *l'art de plaire à la cour* » (Faret) sont en gestation dans une société en mutation qui voit les activités corporelles et le domaine du jeu prendre une dimension insoupçonnée. A l'heure où les humanistes, à la suite de Comenius en 1657, promettent une Grande Didactique, c'est-à-dire, un « art complet d'enseigner tout à tous », le domaine de la littérature technique et didactique concernant les exercices du corps et les activités ludiques est véritablement en plein essor.

C'est alors qu'une nouvelle forme de jeu fait son apparition dans les traités étudiés. Il s'agit des « carrousels » qui présentent, dans un spectacle aristocratique inédit, une série de jeux du corps orchestrés savamment alors qu'ils étaient précédemment bien distincts. Les carrousels du temps de Pluvinel – véritables ballets équestres dansés (Pluvinel 1623 : fig. 41) – se transforment ainsi sur la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en combinaison d'actions guerrières (jeu de bague, jeu de tête, quintaine) que le courtisan et son cheval enchaînent sur un rythme effréné.<sup>6</sup>

### ***Bilan d'une pédagogie du corps aux préoccupations didactiques.***

Parallèlement à cette évolution, il devient de plus en plus évident que ces traités sont l'œuvre de praticiens et non de théoriciens de la pédagogie. En effet, la structure de l'éducation qu'ils produisent ne se découvre pas très facilement. L'étude de ces oeuvres a nécessité d'opérer un découpage des textes écrits afin de décrypter tous les exercices et mettre en évidence la cohérence de leur enseignement, pour comprendre le fonctionnement des apprentissages qu'ils proposaient, et derrière, pour découvrir la conception de l'homme qui émergeait. Il convient de remarquer que ces nouveaux écrivains—spécialistes des activités du corps—ne reviennent que très rarement sur les premiers niveaux d'apprentissage. Comparés à d'autres pédagogues de la même époque qui enseignent des savoirs très théoriques à de très jeunes élèves (comme l'écriture, le

---

<sup>6</sup> « Le carrousel est une fête militaire ou une image de combat », La Guérinière, ch. xxii, art. iii. Saunier, planches.

latin ou l'orthographe), les maîtres de jeux d'exercice entraînent des adolescents ou des adultes dans des activités motrices relativement complexes et déjà bien structurées. La pédagogie développée ne possède donc pas les mêmes contraintes. Et s'il devient évident que la pédagogie de l'âge classique ne résout pas tous les problèmes didactiques qu'elle pose, il faut retenir qu'elle a pourtant véritablement contribué à les mettre en évidence.

Ce que ces théoriciens des jeux ont produit en revanche relève de la construction technique de leurs activités, de la mise en place de procédés didactiques efficaces permettant l'enseignement et l'acquisition d'un contenu en pleine structuration. Dans une tradition encore très tenace, ils ont donc respecté le poids des *auctoritates* qui s'étaient prononcées avant eux. Ils n'ont pas non plus cherché à subir la comparaison avec les philosophes humanistes. Ils n'étaient ni penseurs du plus haut niveau, ni même aristocrates de la plus haute noblesse. En se positionnant comme de simples techniciens des activités du corps, ils ont un temps évité d'être rejetés trop rapidement. En s'octroyant les grâces des plus jeunes monarques, en se référant aux maîtres étrangers les plus en vogue à l'époque, ils ont su imposer un nouveau modèle du corps qui respectait le nouvel état d'esprit impulsé par l'humanisme.

Un fait est marquant. Les premiers traités de danse, d'escrime ou d'équitation reprennent la forme du dialogue entre un maître et son disciple, comme on le voit dès le manuscrit italien sur l'escrime que Lovino dédie à Henri II vers la fin des années 1580, chez Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* en 1588, chez Archange Tuccaro en 1599 dans les *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* quand il tente d'offrir une caution royale au contenu encore peu reconnu dans les cours de l'époque, et on pourrait presque dire comme on le retrouve une dernière fois chez Pluvinel en 1625. Ce souci de la forme littéraire dialoguée est la preuve de la volonté des premiers théoriciens d'ancrer l'exercice du corps dans la culture de l'honnête homme en prenant appui sur le modèle de la conversation ou des entretiens civils. Reprenant ainsi un style déjà bien éprouvé – celui de l'Institution du prince (Erasme, Héroard) qui possède déjà une antériorité et une noblesse préétablie non négligeable – ils visent à assurer la promotion de leur contenu.

Lentement, les conditions sociales nouvelles du début du XVII<sup>e</sup> siècle semblent avoir rendu possible le nouveau type de formation – celui du gentilhomme et de l'honnête homme – selon un modèle qui était déjà pressenti à l'époque de la Renaissance pédagogique. Les traités didactiques relevés dans cette étude concrétisent de manière très précise une réalisation des es-

poirs de formation, voire des utopies éducatives que la littérature précédente avait laissé émerger. Loin de supprimer toute forme d'illusion, ces oeuvres présentent au contraire un glissement de niveau, un mouvement de cette perfection tant espérée qui quitte le système de formation lui-même pour investir celui de l'apprentissage moteur. La géométrie des déplacements équestres, la symétrie des évolutions dansées, la richesse mathématique des mouvements d'épée, la mécanique des coups de lance vers la cible ne fonctionnent pas plus dans les traités que dans la réalité.

Une question se pose alors. Comment ces hommes de l'art, ces maîtres d'équitation, d'escrime et de danse qui étaient avant tout des hommes de terrain, ne se sont-ils pas aperçus de l'aspect irréaliste de leurs propositions didactiques ? L'usage des lunettes pour le cheval, le recours systématiques à des ateliers très spécifiques (ceux creusés dans le sol, par exemple), la géométrisation extrême des évolutions sur le sol du cheval, du cavalier ou de l'escrimeur vont être abandonnés avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme si la pratique venait d'avoir en partie raison de la théorie. Il faut peut-être voir ici que ces maîtres n'ont pas longtemps été dupes des belles constructions théoriques présentées dans les traités, ni de l'harmonie supérieure qui étaient attendue de leur pédagogie. Car l'essentiel était ailleurs. Il faut comprendre que si des traités apparemment aussi irréalistes ont été rédigés, c'est que l'importance des gestes ne se situait pas dans leur efficacité concrète, mais dans une esthétique particulière qui était alors recherchée. En s'imposant, la manière de jouer a visiblement eu raison du seul résultat du jeu. Cavaliers, danseurs et escrimeurs se sont révélés aux yeux du Prince par leur nouvel art de jouer à la Cour qui a remplacé les jeux débordants des chevaliers médiévaux. Ainsi découvrons-nous finalement, à l'aboutissement de cette analyse, que notre façon de jouer et de nous exercer livre un petit peu de ce que nous sommes.

**Université de Toulouse III – France**



## Liste des Ouvrages Cités

- Agrippa, Camillo (1553) *Trattato di scientia d'arme*, Rome : A. Blado.
- Anonyme (1610) *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme*. Paris : J. de Heuqueville.
- Arbeau, Thoinot (Jehan Tabourot, dit) (1588) *Orchésographie*, Langres : J. des Preyz.
- Bascetta Carlo (1982) « Les codes verbaux de jeu et les sources de la littérature sportive italienne du XV au XVII siècle », dans *Les jeux à la Renaissance*, éd. Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin, Paris : Vrin, pp. 95-107.
- Besnard, Charles (1653) *Le Maistre d'arme libéral*, Rennes : J. Herbert.
- Capo Ferro da Cagli, Ridolfo (1610) *Gran simulacro dell'arte e dell'uso della scherma*, Sienne : S. Marchetti et C. Turi.
- Caroso, Fabrizio (1581) *Il Ballarino*, Venise : F. Ziletti.
- Castiglione, Baldassare (1991) *Le Livre du Courtisan*, Paris : Flammarion.
- Cavalcabo, Hyéronime (1609) *Traité ou instruction pour tirer des armes*, Rouen : C. Le Villain.
- Colonna, Francesco (1546) *Hypnerotomachie ou discours du songe de Poliphile*, Paris : I. Ker-  
ver, 1546.
- Cornazano, Antonio (1465) *Il libro dell'arte del danzare*. Rome : ms. Bibliothèque Vaticane,  
Cod. Capponiani 203. Édité par Inglehearn, Madeleine et Forsyth, Peggy (1981).  
Londres, Dance Book.
- Corte, Claudio (1562) *Il Cavalerizzo*, Venise : G. Ziletti, 1562 ; aussi. Lyon : A. Marsili, 1573.
- Dancie, François (1622) *L'Espée de combat ou l'usage de la tire des armes*, Tulle : F. Aluitre.
- Delcampe, (1658) *L'art de monter à cheval*, Paris : J. Le Gras.
- Ebreo, Guglielmo (1463) *De practica seu arte tripudii*. In (1873) *Trattato dell'arte del ballo, testo inedito des secolo XV*. Bologne : G. Romagnoli. Edité par Sparti, Barbara (1993).  
Oxford : Clarenton Press.
- Erasme (1966) *Declamatio de pueris statis ac liberaliter instituendis*, éd. J.-Cl. Margolin. Ge-  
nève : Droz.
- Fabris, Salvatore (1606) *Scienza e pratica d'arme overo de lo schermo*, Copenhague : H.  
Walchirchen.
- Faret, Nicolas (1630) *L'Honneste homme ou l'Art de plaire à la cour*, Paris : Du Bray.

- Feuillet, Raoul Auger (1700) *Chorégraphie ou art de noter la danse*, Paris : Chez l'auteur et M. Brunet.
- Fiaschi, Cesare (1556) *Trattato dell'imbrigliare, maneggiare e ferrare cavalli*, Bologne : A. Giaccarelli, 1556 ; trad. franç. sous le titre *Traité de la manière de bien emboucher, manier et ferrer les chevaux*, Paris : Ch. Perier, 1564.
- Giganti, Nicoletto (1606) *Scola overo teatro nell quale son rappresentate diverse maniere e mode di parare e di ferire di spada e pugnale*, Venise : G. Antonio, 1606 ; trad. franç. sous le titre *Escrime nouvelle ou théâtre...*, Francfort : J. de Zeter, 1619.
- Grassi, Giacomo di (1570) *Ragione di adoprar sicuramente l'arme*, Venise : G. Ziletti.
- Grisone, Federigo (1550) *Gli ordini di cavalcare*, Naples : G. P. Sukanappo; trad. franç. sous le titre *L'Ecuyrie du sieur Grison, gentilhomme napolitain*, Paris : Ch. Perrier, 1559.
- Héroard, Jean (1989) *Journal de Jean Héroard*, Paris : Fayard.
- Imbotti de Beaumont, Louis (1682) *L'Escuyer François qui enseigne à monter à cheval, à voltiger et à bien dresser les chevaux*, Paris : Chez l'auteur.
- Labat, François (1696) *L'Art en faict d'armes ou de l'espée seule, avec les attitudes*, Toulouse : J. Boude.
- La Broue, Salomon de (1593-1594) *Preceptes principaux que les bons cavalieresses doivent exactement observer en leurs escoles*, La Rochelle : H. Haultin.
- \_\_\_\_\_ (1610) *Le Cavalierice François*, Paris : A. L'Angelier.
- La Guérinière, François Robichon de (1729) *Ecole de cavallerie*, Paris : sans adresse ; Paris : J. Collombat, 1733.
- La Noue, François de (1587) *Discours politiques et militaires*, Bâle : F. Forest.
- \_\_\_\_\_ (1620) *La Cavalerie Française et Italienne ou l'Art de bien dresser les chevaux selon les preceptes des bonnes escoles des deux nations*, Lyon : Cl. Morillon.
- La Touche, Philibert Morin de (1670) *Les vrays principes de l'espée seule*, Paris : F. Muguet.
- Lauze, François de (1623) *Apologie de la danse et la parfaicte methode pour l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, s.l. : s. a.
- Le Perche du Coudray, Jean-Baptiste (1676) *L'Exercice des armes ou le maintien du fleuret*, Paris : N. Bonnard.
- Lovino, Giovanni Antonio (vers 1580) *Modo di cacciare mano alla spada*, MS italien 959, Paris, Bibliothèque Nationale.

- Marozzo, Achille (1536) *Opera nova chiamata duello*, Modène : A. Bergola, 1536 : rééditée sous le titre *Arte dell'armi*, Venise : A. Pinargenti, 1568.
- Menou de Charnizay, René (1612) *La Pratique du Cavalier*, Paris : Vve M. Guillemot et S. Thi-  
baust.
- Montaigne, Michel de (1971) *Oeuvres complètes*, éd. Maurice Rat, Bibliothèque de la Pléiade,  
Paris : Gallimard.
- Negri, Cesare (1604) *Nuove inventioni di balli [...] e grazie d'amore*. Milan : G. Bordone.
- Pluvinel, Antoine de (1623) *Le Maneige Royal*, Paris : G. Le Noir.
- \_\_\_\_\_ (1625) *L'instruction du Roi en l'exercice de monter à cheval*, Paris : M. Nivelles.
- Rabelais, François (1994) *Oeuvres complètes*, éd. Mireille Huchon et François Moureau, Bi-  
bliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1994.
- Saint Didier, Henry de (1573) *Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule,  
mère de toutes les armes*, Paris : J. Mettayer et M. Challenge.
- Saint Hubert, Monsieur de (1641) *La manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris : F.  
Targa.
- Saunier, Gaspard de (1756) *L'art de la cavalerie*, Amsterdam et Berlin : J. Neaulme.
- Solleysel, Jacques de. (1664) *Le Parfait Mareschal*, Paris : G. Clousier.
- Thibault d'Anvers, Girard (1628) *Académie de l'espée*, Leyde : B. et A. Ellezevier.
- Tuccaro, Archange (1599) *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* Paris : Cl.  
de Monstr'œil.
- Vaucelle Serge (2004) *L'Art de jouer à la Cour. Transformation des jeux d'exercice dans  
l'éducation de la noblesse française au début de l'ère moderne (XIIIe – XVIIe s.)*. Thèse  
de doctorat d'Histoire. Paris : EHESS.
- Wernesson de Liancour, André. (1686) *Le Maistre d'armes ou d'exercice de l'espée seule dans  
sa perfection*, Paris : Chez l'auteur.