



**HAL**  
open science

**”Jouer à la veue du Prince. Pédagogie sportive et préparatifs corporels aux fêtes de la cour dans la France classique (1550-1650)”**

Serge Vaucelle

► **To cite this version:**

Serge Vaucelle. ”Jouer à la veue du Prince. Pédagogie sportive et préparatifs corporels aux fêtes de la cour dans la France classique (1550-1650)”. Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 2002. <hal-03028299>

**HAL Id: hal-03028299**

**<https://hal.science/hal-03028299v1>**

Submitted on 9 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.



HAL Authorization

*« Jouer à la veüe du Prince. »*

**Pédagogie sportive et préparatifs corporels aux fêtes de la cour  
dans la France classique (1550-1650).**

**Serge VAUCELLE, Faculté du Sport – Université Orléans – France, 2002  
(doctorant, sous la dir. de Georges VIGARELLO - EHESS Paris  
et de Bernard RIBEMONT – Université d’Orléans)**

Si les fêtes de la Renaissance ont été étudiées ces dernières décennies avec toujours plus de précision, si on a cherché régulièrement à mieux comprendre pourquoi « la fête présente un intérêt », ou en quoi « elle est transposition dramatique de l'événement historique, traduction symbolique des rapports politiques et sociaux, expression d'idées et de croyances en un langage qui suppose la collaboration de différents arts »<sup>1</sup>, il demeure une dimension qui mérite encore d'être observée. Il s'agit de l'ensemble des préparatifs corporels qui permettent au courtisan de participer aux festivités de la cour et plus précisément de l'entraînement physique et sportif que l'homme moderne doit suivre pour transformer son comportement et ainsi demeurer en harmonie avec son entourage.<sup>2</sup>

En effet, un pan entier de la littérature des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui s'adresse au courtisan le sensibilise au problème de son éducation - encore appelée « institution » - et préconise pour son image qu'il soit formé aussi bien intellectuellement, moralement, que sur le plan corporel. C'est ainsi que des traités d'éducation à destination de la noblesse semblent nouvellement se consacrer à la diffusion de plusieurs activités physiques – telles l'escrime, l'équitation ou le ballet – dont le contenu est retenu pour la formation des jeunes aristocrates français dans diverses institutions de formation nobiliaire qui prennent rapidement le nom « d'Académies ». Cette littérature technique et didactique, qui suscite un intérêt réel et une attention toute particulière de la part du gentilhomme et de la société de cour qui l'entoure, aborde non seulement les impératifs gestuels pour chacune des trois activités physiques qui se codifient à cette époque, mais diffuse également un modèle corporel qui reprend à son compte certains préceptes déjà abordés dans les premiers traités de civilité, « d'honnestie » ou de politesse mondaine.

Ainsi, l'italien Baldassarre Castiglione retraçait dès 1528 « la qualité du corps » qu'il retenait comme utile à son courtisan en indiquant aussitôt la nécessité pour lui de pratiquer certains « exercices d'agilité », et plus simplement que celui-ci « sache tous les exercices du corps qui appartiennent à un homme de guerre. »<sup>3</sup> Ne pouvant se satisfaire de consignes aussi peu précises, les premiers théoriciens de l'escrime, de l'équitation ou de la danse ont spécifié les apprentissages en déclinant dans chaque activité un argumentaire élaboré qui a pu prendre la forme d'un contenu d'enseignement pensé, structuré et progressivement rationalisé. Aussi, les maîtres d'armes, les maîtres d'équitation ou les maîtres de ballet ont-ils participé à la codification de ces trois « arts académiques » dont la finalité première s'est rapidement éloignée de la dimension martiale et guerrière qui a porté la définition de l'ordre des *bellatores* sur la période du Moyen Âge, pour revêtir une parure tout aussi resplendissante et rejoindre le contenu des fêtes de la Renaissance.

#### *Evolution du contenu sportif des fêtes.*

Mais entre la période médiévale et l'époque classique, la coupure ne paraît cependant pas si nette. Dans une étude très détaillée sur *Les Fêtes de la Renaissance*, l'historien anglo-saxon Roy Strong, tentant de repérer une éventuelle filiation, a répertorié trois formes principales de festivités qui ont perduré malgré leur transformation tout au long de l'histoire de l'Europe. Ainsi « l'entrée royale, le tournoi, les divertissements et les mascarades de cour » ont-ils traversé les âges pour s'établir avec plus de force au sein du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles, apportant la preuve « que leur objet principal était le pouvoir conçu comme un art ». <sup>4</sup> Cependant, au delà d'une certaine forme de permanence, il convient de repérer des modifications plus profondes, parfois véritablement insensibles, mais pourtant bien réelles. Les fêtes de la Renaissance comme l'entrée royale, combinant théâtralité et magnificence grâce au cheminement que suit le monarque à travers la ville qui l'accueille, puis par les stations réalisées au pied de monuments judicieusement élevés, se dote d'une symbolique forte dans laquelle le pouvoir royal affirme sa suprématie sur les autorités locales. Régulièrement prolongée par des festivités ludiques et sportives (défilés, duels et tournois, courses ou carrousels) ou des événements dansés (bals, ballets, mascarades), ces fêtes permettent au pouvoir politique non seulement d'affirmer sa réalité concrète, mais encore de se doter d'une présence toute corporelle. <sup>5</sup> La minutie de la mise en scène et la combinaison des étapes qui composent ces fêtes, élaborent son unité intellectuelle, offrent une lisibilité nouvelle aux rapports politiques en fonctionnant sur le modèle d'une rhétorique inédite du

pouvoir.<sup>6</sup> La mise en évidence de la présence du corps politique se dote ainsi d'une réalité physique et corporelle qui est appuyée par les épisodes sportifs de la fête. Les tournois chevaleresques qui se déroulent en prolongement de ces festivités, malgré leur présence inchangée depuis le Moyen Âge, ont une caractéristique particulière qui se positionne en rupture avec les joutes, les mêlées ou les assauts des « pas d'armes » de l'époque médiévale.

Le programme des fêtes de la cour intègre donc une dimension corporelle et sportive bien réelle. On y retrouve certes les traditionnels jeux équestres sous la forme de tournois ou d'évolutions artistiques, mais également les compositions de ballets dansés, voire la combinaison des deux sous forme de carrousels. Mais pour participer à ces réjouissances dont le faste tente à chaque fois de surpasser ce qui a déjà été réalisé précédemment, les efforts de chacun sont nécessaires. D'ailleurs, si l'art du manège équestre est intégré dans la fête, c'est autant parce qu'il permet au gentilhomme de faire la démonstration de ses qualités personnelles ou de son « honnestie », que parce que cette activité développe une pompe particulière, imposée par le pouvoir, et qui sied si bien au monarque lorsque celui-ci commandite le spectacle.

Il semble en particulier que ces deux attitudes – la prestation individuelle ostensible et le respect d'une étiquette imposée - se complètent tout au long des deux siècles étudiés, la première étant progressivement supplantée par la deuxième au fur et à mesure que le pouvoir monarchique s'impose et que l'on se rapproche du règne personnel de Louis XIV. On assiste ainsi à une mutation qui, de la période médiévale à l'époque classique, voit disparaître la fête sportive véritablement collective, pour y substituer une série de prestations physiques individuelles réglées par des principes mécaniques et géométriques abstraits, avant de déboucher finalement sur des spectacles de plus en plus complexes mettant en lumière les valeurs personnelles du souverain. Les grandes œuvres littéraires, les ouvrages de récits, les mémoires, les traités artistiques ou techniques – comme ceux d'architecture par exemple, les livres d'entrée ou les relations des fêtes attestent véritablement de cette transformation. Dans cette perspective, l'analyse des préparatifs individuels, de l'entraînement physique et sportif du gentilhomme prend un intérêt tout particulier.<sup>7</sup> Par l'étude d'un corpus de textes différents, issu de la littérature technique et didactique portant sur la dimension corporelle de l'éducation du courtisan, il devient possible d'apporter un nouvel éclairage à cette lente évolution des fêtes de la Renaissance jusqu'à l'époque baroque.

*Du modèle italien à l'éducation corporelle des gentilshommes français.*

Les premiers préceptes éducatifs visant à sensibiliser le gentilhomme sur la nécessité de contrôler son comportement physique apparaissent en même temps que se développe une véritable société de cour. Nous avons déjà relevé l'édition du *Livre du Courtisan* de Baldassarre Castiglione en 1528, dont l'influence a dépassé le cadre littéraire pour s'imposer comme un guide des valeurs et qualités de l'homme dans la société européenne du XVI<sup>e</sup> siècle. Le rayonnement de cet ouvrage, qui s'observe dans de nombreux traités de civilité postérieurs, s'insinue jusque dans les indications gestuelles qui sont enseignées, comme on peut le retrouver dans les traités d'équitation par exemple.<sup>8</sup> Il faut dire que le modèle italien est rapidement véhiculé à l'étranger grâce aux multiples traductions qui diffusent les premiers ouvrages d'équitation ou encore d'escrime.

Dans un ouvrage équestre de 1556 (dont la première traduction française date de 1564), Cesare Fiaschi rappelle les caractéristiques personnelles particulières du courtisan. L'auteur livre pour clore son œuvre

« un advis fort proufitable : c'est à sçavoir, que tous Chevaliers ou chevaucheurs qui voudront manier leurs chevaux en veuë, soignent avec toute diligence de bien composer & accomoder leur visage, & tous les membres de leurs corps selon le temps, les lieux, les chevaux, & les personnes qui les regardent, à fin d'estre bien à cheval, & porter teste & bras, iambes & pieds, de telle grace & contenance, qu'aucun des regardans n'y puisse trouver que redire. »<sup>9</sup>

S'il convient de bien se présenter face à son public, dans une gestualité toute contrôlée, il ne faut pas en perdre pour autant le contrôle de sa monture. Ce souci d'une élégance mesurée, qui va devenir classique dans ce genre de littérature, ne doit donc pas nuire aux impératifs équestres du cavalier. Ce ne sera pas le cas puisque Fiaschi précise aussitôt que, non seulement « par ce moyen ils (les cavaliers) se rendront plaisans & agreables de leurs personnes, encores d'autant seront ils plus soulageans & aidans leur cheval en quelque sorte de maniement que ce soit, & le feront paroistre meilleur & plus adroit. »<sup>10</sup>. Le résultat semble double en apparence puisqu'il allie la grâce de l'attitude à l'efficacité de la monte. Ainsi voit-on se combiner pour la première fois dans le discours pédagogique les exigences de l'étiquette et du sport, celles du paraître et du faire.

Dans un autre ouvrage équestre - également d'origine italienne, datant de 1550 et dont la première traduction française date de 1559 - le Sieur Federic Grison présentait déjà les règles de mise en évidence du courtisan.<sup>11</sup> Pour ce maître napolitain, la lisibilité des valeurs personnelles se réalise par la mise en place d'un spectacle équestre de qualité. Il explique alors que la construction d'un espace sportif, dont on peut noter qu'il fonctionne selon un modèle théâtral, est impératif. La fête se prépare, donc, et pour que le spectacle soit complet, il s'agit pour le cavalier de prendre conscience de l'importance de la perspective selon laquelle il va se présenter « à un grand Prince, à un Roy, à un Empereur ». En effet, l'espace d'évolution équestre, qui est constitué d'une carrière en sable parfois entourée de gradins, ne peut accueillir les hôtes de qualité qu'en veillant à les positionner avec diligence pour leur permettre une observation optimale. Si le cavalier veut faire bonne figure, il doit aussi penser à placer correctement ses spectateurs. Selon Grison, la place idéale du public est sur un des bords de la piste, afin de suivre la totalité des évolutions :

« Le vray lieu propre à c'est effest, doit estre disposé de sorte, que ces princes puissent bien voir la carriere de l'un des costez & pres du lieu ou le cheval vient parer : & doit estre ce lieu loing d'eux environ d'une juste passade, d'où ils pourront aisément voir le commencement, le milieu & la fin, & chacune particularité du maniemment qu'on luy fera faire. »<sup>12</sup>

Grison n'accepte d'ailleurs d'asseoir le seigneur en bout de piste que s'il est possible d'y situer « un eschaffaut, ou une fenestre, ou une loge, d'où il peut regarder à son aise, sans qu'il fust monté à cheval ». Le maître italien complète son argumentation - il faut placer le public des officiels en position latérale – et indique « que le costé droit y sera beaucoup meilleur à cause que le chevaucheur ou l'Escuier à chacune volte qu'il fera aux passades leur tournera tousjours le visage & non les espauls. » Si certains semblent d'avis contraire, Grison entreprend aussitôt de démontrer l'importance de ses arguments.

« Combien qu'aucuns veulent dire que tels grands Seigneurs doivent estre à l'autre bout d'où le cheval se vient poser : mais il me semble que cela ne viendroit pas bien à propos, non seulement à cause que peu souvent la route seroit commode pour donner lieu & commodité à tous ces seigneurs, de voir manier le cheval : mais aussi à cause que si la gourmette, ou les resnes ou le porte-mors se rompoit, ou le cheval avoit forte bouche, il en pourroit aisément avenir quelque malheur.»<sup>13</sup>

Ainsi, faire encourir des risques corporels aux dignes spectateurs du manège n'est véritablement pas envisageable pour celui qui cherche à démontrer son contrôle équestre et sa

contenance. La fête doit avoir lieu, mais sans les moindres risques dommageables pour les personnalités qui y assistent. Tout doit être pensé et préparé avec précision.

L'entraînement du gentilhomme qui va participer à une représentation publique dans le cadre d'une fête se double de consignes très précises concernant le programme lui-même du spectacle. Il faut répéter régulièrement ses exercices pour « tellement endoctriner le cheval, qu'il entende la volonté de son chevauteur au moindre signe qu'on luy face : de façon qu'un petit enfant qui n'a ne force ne science, le puisse mener, & volter ainsi qu'il voudra » nous explique Cesare Fiaschi.<sup>14</sup>

Il convient en outre, pour développer un certain niveau de maîtrise, de ne pas rendre l'évolution équestre trop complexe. C'est d'ailleurs ce que propose le Sieur Grison, lorsqu'il expose le contenu à présenter devant un tel aréopage. Dans un premier temps, il évoque trois combinaisons d'évolutions constituées d'éléments de base de l'art équestre (passades, voltes et demi-voltes, parers et posades), et qui vont permettre au cavalier de contrôler avec précision le côté qu'il présente au public. Il propose ensuite une série d'évolutions encore plus simples, comme solution de repli pour un « chevauteur » qui souhaite faire bonne figure mais dont le cheval n'a ni une grande maîtrise technique, ni même une ardeur véritable à l'ouvrage, ou plus simplement qui se fatigue rapidement. Les évolutions sont alors moins complexes et nettement plus répétitives puisqu'il est possible d'enchaîner jusqu'à douze passades plus ou moins furieuses, ce qui correspond à une longue série de va-et vient ininterrompus sur la piste !

A la différence de ce qui apparaîtra dans les traités équestres d'origine française qui leur sont légèrement postérieurs (ils sont édités au début du XVII<sup>e</sup> siècle)<sup>15</sup>, ni Grison ni Fiaschi n'abordent les « airs relevés » - comme la courbette, la groupade, le galop gaillard ou la cabriole<sup>16</sup> - dans le contenu de leurs démonstrations, évolutions équestres qui constituent pourtant une série de figures spectaculaires pouvant facilement enthousiasmer un public attentif. C'est que l'esprit dans lequel le cavalier transalpin présente sa prestation est encore marqué par l'origine militaire de l'activité. Loin de constituer un spectacle de cour très élaboré comme il le sera par la suite, l'art du manège en cette fin de *Cinquecento* italien doit encore révéler les qualités martiales du gentilhomme et de sa monture. La fête équestre ne peut alors totalement se couper de la réalité. Grison ne dit rien d'autre en commentant ses principes :

« Car il est bien certain que tout ce qu'on fait faire au cheval en le montrant on le fait tant qu'on peut approcher de la vray semblance de la guerre : où la premiere chose est d'aller à course à l'encontre de ses ennemis avecque la lance : & puis on entre au milieu d'eux l'espee au poing, & en sort-on à passades".<sup>17</sup>

C'est la raison pour laquelle, pour « faire bien paroistre un cheval & le faire beaucoup estimer », il propose de le mener « de plus grande force & de plus grand cœur » en suivant l'ordonnement et « la forme d'une petite & vraye bataille singulière ». Il reconnaît cependant qu'il n'est pas facile d'impressionner son monde avec un cheval dont la forme n'est pas toujours exceptionnelle. Cela nécessite une bonne connaissance des dispositions réelles de l'animal (« il vous faut necessairement cognoistre l'estat du cheval, quand il est las : & puis sçavoir encore combien se peut estendre sa puissance ») car il convient que le rythme des évolutions n'aille pas décroissant, que le cheval « ne devienne mol & lasche, & qu'il responde tousjours en un mesme ton. » Puisqu'il importe au gentilhomme de bien paraître lors des fêtes de la cour, et que le modèle dominant de ces festivités demeure celui de la vraisemblance guerrière, la prestation physique du couple cavalier/cheval doit revêtir tout le panache du duo originel chevalier/destrier sans pour autant être gâchée par un manque de vigueur momentané de l'animal.

#### *Formation sportive et préparation à la fête.*

Les maîtres d'équitation français s'inscrivent également dans cette longue tradition d'origine militaire. Il faut dire qu'ils ont généralement reçu leur formation de gentilhomme hors de France, principalement en Italie ou en Espagne, lors de longs séjours dans les cours étrangères.<sup>18</sup> Pourtant, si le rythme des démonstrations qu'ils enseignent est bien identique à ce que prônent les pédagogues italiens (que dans chaque leçon, « l'air en soit aussi esgal & vigoureux, renforçant plustost que diminuer la vigueur »<sup>19</sup>), le contenu des évolutions équestres est toutefois modifié. Ni Grison, ni Fiaschi n'abordaient l'exercice chevaleresque de la course de bague, de la course de quintaine, ou encore de la course au faquin. Nulle part les premiers maîtres italiens ne citent les duels à cheval, qu'ils soient pratiqués à la lance ou à l'épée. Ils se bornent à conditionner le cheval à la réalisation d'évolutions répétées sur le manège, dans des combinaisons parfois complexes, mais composées de figures techniques relativement simples. En revanche, dans la tradition de l'ancien *Traité des tournois* du roi René qui en fixait les normes dès les années 1450, les ouvrages français réservent une place de choix aux épreuves d'affrontement.<sup>20</sup> Mettant en place un véritable ordonnancement de

l'assaut qui en précise le déroulement et la dramaturgie, La Broue, La Noue comme Pluvinel réorientent le contenu sportif des fêtes françaises. Le « cavalerie » français reçoit ainsi dans un premier temps un enseignement équestre à l'italienne, puis envisage l'apprentissage « d'airs relevés » plus complexes dont toute présentation publique répond déjà à des principes de théâtralité, jusqu'à ce que les consignes abordent pour finir les « preceptes pour faire les belles & justes courses courant la bague ». <sup>21</sup>

Cette évolution du contenu équestre semble en apparence moins guerrière. Les courses de bague ou de quintaine, en ce qu'elles magnifient chez le gentilhomme des qualités physiques nouvelles - la prestance et la précision au lieu des anciennes puissance et brutalité - n'en réaffirment pas moins un véritable modèle du chevalier combattant. A l'heure où la technique martiale du *caracol* fait basculer l'équilibre militaire en faveur des cavaliers armés de mousquets et prend le pas sur les tactiques plus anciennes de combat à cheval, l'activité ludique de la course de bague semble s'ancrer avec nostalgie dans l'époque médiévale. On désire bien paraître et faire bonne figure lors de la fête, en particulier à cause de la présence du public féminin. Contrairement aux programmes d'art équestre qui combinent des airs relevés qui s'exécutent « plein de fougue » et « mettent en appéhension ces pauvrettes, de crainte que le Chevalier ne se fasse mal » (« laquelle appéhension les empesche de rechercher quelque occasion qui les puisse faire rire », nous livre Pluvinel), « les Chevaliers qui paroissent sur la carriere le font tout exprès, & avec dessein de se rendre agreables aux Dames », puique « cet exercice est le seul de tous pour lequel elles donnent prix. » <sup>22</sup>

Aussi, les préparatifs des gentilshommes sont à la hauteur des risques encourus, constitués d'exercices fastidieux qui, parfois, ne sont pas sans rappeler l'apprentissage médiéval vécu par le jeune Bouciquaut à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. <sup>23</sup> On répète indéfiniment les mêmes gestes de galop en direction de l'anneau à enfiler du bout de la lance, exercice vraisemblablement périlleux puisque « de toutes les cheutes qui se font à cheval, celles qui arrivent en courant sont les plus dangereuses ». <sup>24</sup> Mais le péril n'est pas que physique ou corporel, puisque Pluvinel « conseille à toutes sortes de gallants hommes, de ne pratiquer cet exercice en public, qu'ils n'y soient asseurez auparavant. » Pour ne pas paraître « embarrassé de cet arme », chacun s'exerce à présenter sa lance avec aisance depuis le début de la course jusqu'au final de l'action, non sans avoir auparavant contrôlé sa posture : depuis les pieds « bien ajustez » dans les étriers, « les resnes dans la main », le corps « bien ajusté dans la selle », jusqu'au chapeau bien enfoncé « en sorte qu'il ne tombe dans la carriere (qui est un des accidens plus messeans qui luy puisse arriver) ». Celui qui fut le maître d'équitation de trois rois de France précise ensuite que :

« Il n'y a que trois principales choses pour acquérir la reputation d'estre beau & bon Gendarme, qui sont la grace & l'ayr de la lance au partir, sa descente douce & ferme tout le long de la course, & la mesme bonne grace, vigueur & gentillesse à l'arrest. »<sup>25</sup>

Prestance de l'attitude et efficacité du geste sportif semblent se lier avec perfection dans cette activité ludique qui prolonge le temps des fêtes de la cour. Une telle combinaison n'est d'ailleurs envisageable qu'après un apprentissage relativement long. Il est possible de remarquer que ces comportements équestres et compétitifs ont pour principale caractéristique d'être mieux contrôlés, mieux montrés qu'à l'époque précédente. Déjà présents dans les épisodes chevaleresques du Moyen Âge, les courses de bague et de quintaine s'intègrent à perfection dans l'univers imaginaire des cours et du pouvoir moderne, par la lisibilité évidente des valeurs qu'ils promeuvent. Précisément conçus pour une représentation en public, ces exercices nous dévoilent alors un aspect inédit : celui de leur formalisation pédagogique. Cela s'observe avec acuité quand La Broue indique que, dans un premier temps, « pour courir de bonne grace, justement & en bon homme d'armes, il faut faire les courses estant desarmé, tout ainsi que si l'on estoit armé de toutes pieces. »<sup>26</sup>

Une fois ces répétitions à vide effectuées, les différentes techniques d'assaut sont ensuite abordées. Il en ressort quatre principales dans le traité de Pluvinel, dont « chacun se peut servir selon sa fantaisie, & selon le besoin. » En réalité, ces « quatre sortes d'actions de la lance » sont liées aux difficultés de l'activité elle-même. La technique de base permet au gentilhomme de réaliser la course avec une efficacité assurée tout en démontrant un niveau d'habileté certain, tandis que la deuxième technique présentée aborde une simplification de la tâche à réaliser (le cavalier vise la cible après avoir solidarisé sa lance à son buste en utilisant un crochet métallique fixé sur sa poitrine appelé « arrest de cuirasse »). La troisième solution permet de résoudre les erreurs de précision liées à la présence d'un vent latéral par une simplification forte du présenté de la lance. Enfin, « la quatriesme est la plus difficile à bien executer, mais aussi estant bien faicte elle a meilleure grace qu'aucune des autres. »<sup>27</sup>

Après les courses de bague, les duels équestres à la lance, puis à l'épée, sont étudiés par les maîtres d'équitation selon les mêmes principes. Il ne suffit pas de frapper rudement l'adversaire, encore faut-il donner l'impression « aux regardans qu'on n'est pas estonné du chocq. » Mais pour ceux qui trouvent que rompre en lice occasionne « trop de peine », ou que la course de bague n'est pas assez martiale, les écuyers « ont trouvé un juste milieu qui est figure d'homme qu'ils placent au mesme endroit que celui qui couroit en lice contre eux, & de la mesme hauteur (...) qu'ils nomment Quinctan ». <sup>28</sup> Cette activité du juste milieu – « entre la

furie de rompre les uns contre les autres, & la gentillesse de courre la bague »<sup>29</sup> - devient pour les gentilshommes de France un contenu de choix pour les prolongements sportifs et ludiques des fêtes de la cour. Le jeune Louis XIII lui-même, formé par Pluvinel, pratique les courses de bague et de quintaine.<sup>30</sup> Dans le traité du maître, les magnifiques gravures du flamand Crispin de Pas offrent une illustration des représentations publiques de ces activités sportives. Certes on y retrouve le monarque sous les ordres du pédagogue, mais on peut également relever la liste fort longue des personnages de la société de cour qui assistent aux spectacles équestres.<sup>31</sup> Qu'il s'agisse simplement d'une leçon donnée au roi ou plus largement d'une festivité curiale, la démonstration publique doit être rigoureuse et toujours teintée des valeurs courtoises et chevaleresques. Les traités de pédagogie sportive semblent rédigés pour préciser le modèle dominant et diffuser un nouvel art corporel qui utilise le jeu physique, et qui prend toute son importance quand il devient le support des fêtes.

#### *Le crépuscule des joutes festives : à l'aube du carrousel nouveau.*

Le 5 avril 1613, Pluvinel organise un ballet équestre de son invention et le présente devant la cour « à la place Royale ». Composé par six cavaliers qui manient leurs chevaux au son d'instruments de musique, cette manifestation ouvre la période d'un art nouveau en France. Les gentilshommes participaient déjà aux danses de la cour. Dorénavant ils vont associer leurs montures à certaines démonstrations festives qui prennent le nom de carrousel et qui sont composées d'exercices de précisions, de simulacres de combats ou de parades.<sup>32</sup> Le traité de Pierre de La Noue aborde en 1621 le contenu pédagogique à suivre « Pour apprendre aux chevaux à danser, à fin de s'en servir aux Carozels ». <sup>33</sup> En fait de danse, il s'agit plus précisément du « trepignement »<sup>34</sup> que le cheval réalise à la demande. Le cavalier va ensuite alterner les figures équestres en fonction de ce que le compositeur du ballet aura chorégraphié.<sup>35</sup>

Si l'on suit la théorie présentée dans les traités, l'apprentissage de ces différentes combinaisons semble se réaliser de manière très mécanique. Les éléments de base de l'art équestre - déplacements, airs « terre à terre » et airs « relevés » - sont enseignés dans un premier temps selon des principes nouveaux qui tentent de rationaliser les évolutions du cheval sur la piste. Le cavalier doit suivre des repères géométriques tracés au sol pour composer progressivement les figures d'équitation. Pour la danse, le principe est similaire. Suite à un travail de pas sans déplacement, on encourage le cheval attaché aux piliers à amplifier son « trepignement » grâce aux sollicitations « d'un bout de gaule pointu comme un aiguillon » puis à l'aide « de

chatoüillements d'éperon (...) plutôt émoussez que pointus », accompagnés de stimuli de la bride. Les leçons évoluent ensuite pour tenter de contrôler la monture sans les piliers mais directement avec les cordes du caveçon, pour finalement mettre l'animal face à un obstacle immuable (« la muraille ») pour réaliser « quelques courbettes entre ces trépignements ». Il ne reste plus qu'à « les luy faire convertir en balotades, en le sollicitant de la gaulle à se lever du derriere, dès qu'il aura le devant en l'air », ce qui peut être réalisé « en trois iours » selon le maître. On introduit en fin de ballet une capriole terminale, « d'autant que l'air & la musique des Carozels se finit tousiours à chaque pause par une note longue ».

Dans son traité de danse daté de 1589, l'auteur français Thoinot Arbeau pose une méthode inédite d'écriture des pas à apprendre. En s'adressant à son élève Capriol, il livre une analogie explicative :

« Car vous sçavez qu'en l'art de grammaire, le disciple faict premierement amas de noms verbes & aultres parties de l'oraison, puis il apprend à les lier ensemble congruement. Ainsi en l'art de dancier, il vous fault premierement sçavoir plusieurs particuliers mouvements, puis par le moyen des compositions que l'on vous donnera par la tablature, sçauvez le tout. »<sup>36</sup>

Sur ce même modèle, il semble que c'est par la combinaison de figures élémentaires apprises séparément que le cavalier va pouvoir participer au ballet. Contrairement aux jeux équestres d'origine médiévale précédemment évoqués dans le contenu des fêtes de la cour - le duel ou la course de bague - le carrousel demande au cavalier de développer une activité physique nettement moins intense et basée sur une esthétique nouvelle. La Noue le reconnaît déjà lorsqu'il précise que « pour bien maintenir son cheval en cét exercice, il ne le doit aucunement faire courir, mais bien se contenter d'en tirer son plaisir, & d'en donner à ses amis. »<sup>37</sup>

Dans le cadre du ballet dansé, le chorégraphe Arbeau procède de manière identique. Il limite la difficulté des pas de danse et des sauts réalisés par le danseur lors du bal, car le risque pour celui-ci est de ne pas totalement maîtriser la difficulté et la correction de ces figures techniques.

« Il s'est treuvé des personnes si gaillardes & si bondissants, qu'ils ont accommodé & approprié plusieurs saults en l'air, & quelquefois doublé ou triplé lesdicts saults, (...) si bien & proprement qu'ils ont acquis le renom d'estre des plus braves danceurs : Mais il est advenu maintes fois qu'en faisant les souples saults, ils se sont laissez tumber, dont la mocquerie & les risees s'en sont ensuyvies, parquoy les sages ont tousiours conseillé de ne faire tels saults, ou bien de les faire si aisez, que le danceur n'en puisse tumber en cest inconvenient. »<sup>38</sup>

Quand on se présente en spectacle, l'avis général est qu'il vaut mieux être simple et élégant, plutôt que tenter le trop difficile et risquer de tomber dans l'incorrect. Ainsi, le ballet de cour comme le carrousel font-ils basculer les fêtes de la cour dans un registre véritablement différent qui privilégie un nouvel investissement des corps.<sup>39</sup>

*L'Art équestre ou le pouvoir en jeu.*

L'aspect ludique que l'on découvre à l'origine du carrousel, ce caractère lié à la compétition équestre entre deux cavaliers qui luttaient pour se désarçonner, briser des lances ou enfiler une bague, a perdu de sa vigueur pour déboucher sur une participation inédite du gentilhomme. Au delà du luxe vestimentaire, de la richesse des travestissements ou de la beauté du cheval, les évolutions en musique offrent la possibilité au courtisan de montrer son adresse, sa dextérité mais surtout son contrôle élégant. Sur la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France, le carrousel devient une fête à la durée relativement longue, composé d'un ballet équestre présenté sous forme de tableaux, entrecoupé d'intermèdes sportifs intégrant des quintaines, des courses de bagues ou des courses de têtes. Plus étoffée que les traditionnelles entrées royales qui proposaient des animations ponctuelles sous forme de tableaux populaires, la nouvelle fête équestre conjugue les valeurs d'une société de cour en mutation et réserve une place de choix à la cohorte des gentilshommes courtisans. Ce ne sont plus les habitants des villes qui adressent leurs spectacles au roi. C'est le monarque lui-même et sa cour qui deviennent les acteurs d'une nouvelle forme de fête. Les préparatifs sont donc nécessairement méticuleux puisqu'il en va de la renommée de chacun. Le corpus littéraire des traités didactiques et techniques vient d'en apporter une preuve originale. Ces ouvrages en attestent par la vigilance corporelle nouvelle qu'ils enseignent.<sup>40</sup>

Si le cadre compétitif de la pratique sportive semble inchangé depuis les anciens tournois du roi René d'Anjou, si l'influence de l'école italienne d'art équestre se remarque dans les premières approches des fêtes de la cour, la société française du début du XVII<sup>e</sup> siècle se positionne en rupture avec un passé qui la marque profondément pour développer de nouvelles formes de pratiques équestres, festives et ludiques.<sup>41</sup> Certes, le tournoi chevaleresque d'origine médiévale demeure le cadre mythique de ces jeux de la cour. Mais mue par une lente translation, l'activité équestre vient de basculer dans le cadre clos du palais, en s'éloignant définitivement de la place publique qui accueillait les anciennes entrées royales et offrait ces spectacles à toutes les couches de la société. Alors que les joutes médiévales tenaient lieu d'entraînement véritable au combat, alors que les tournois de cour servaient d'instrument pour assurer au prince la loyauté de son aristocratie, le carrousel se présente

dorénavant comme un élément ludique - parfois ésotérique - au service d'une mise en scène générale qui construit une allégorie du pouvoir à la gloire du monarque.<sup>42</sup> Cette mutation est régulièrement prise en compte par les pédagogues qui enseignent dans le cadre des académies françaises d'équitation. Leurs manuels, s'ils réservent une place de choix aux apprentissages techniques et aux déplacements du cheval, n'en oublient pas pour autant les préparatifs aux activités distinctives des fêtes de la cour. La place du jeu est alors redéfinie parce que la pratique se fait « à la veuë du Prince ». Dans ce nouveau contenu, les consignes didactiques se font en apparence moins techniques pour aborder avec toujours plus d'insistance les impératifs esthétiques qui transforment définitivement la science des évolutions du cheval en véritable art équestre.

## SOURCES

BASCETTA 1978

CARLO BASCETTA, *Sport e Giuochi, trattati e scritti dal XV al XVIII secolo*, Milan.

CASTIGLIONE 1580

BALDASSARE CASTIGLIONE, *Le Parfait Courtisan du Comte Baltasar Castillonois*, Lyon. (1<sup>ère</sup> édition italienne en 1528, *Il Libro del Cortegiano*).

COURTIN 1671

ANTOINE DE COURTIN, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France, parmi les honnestes gens*, Paris.

CORTE 1562

CLAUDIO CORTE, *Il Cavalerizzo di Claudio Corte da Pavia, nel quale si tratta della natura de' Cavalli, del modo di domargli et frenargli*, Venise (puis Lyon 1573).

DELCAMPE 1658

DELCAMPE, *L'Art de monter à cheval pour élever la noblesse dans les plus beaux airs du manege*, Paris.

FARET 1630

NICOLAS FARET, *L'Honneste homme ou l'Art de plaire à la cour*, Paris.

FIASCHI 1564

CESARE FIASCHI, *Tratto dell'imbigliare, maneggiare e ferrare cavalli*, Bologne 1556.

CESAR FIASCHI, *Traité de la manière de bien emboucher, manier et ferrer les chevaux*, Paris 1564 (puis 1567, 1578, 1579, 1611).

FOISIL 1989

*Le journal de Jean Héroard*, éd. MADELEINE FOISIL, Paris.

GRISON 1559

FEDERIGO GRISONE, *Gli ordini di calvacare*, Naples, 1550.

FEDERIC GRISON, *L'Ecurie du Sieur Federic Grison, gentilhomme napolitain, En laquelle est monstré l'ordre & l'art de choysir, donter, piquer, dresser, & manier les chevaux, tant pour l'usage de la guerre, qu'autre commodité de l'homme*, Paris 1559 (puis Paris 1563, 1565, 1568, 1575, 1579, 1585, 1610 ; Lyon 1584 ; Tournon 1599).

LA BROUE 1593-94

SALOMON DE LA BROUE, *Preceptes que les bons cavalers doivent observer*, La Rochelle. (Réédité et augmenté, *Le Cavalerie françois*, Paris 1602, 1610, 1628, 1646).

LALANDE 1985

*Le Livre des fais du bon messire Jehan le Mingre, dit Bouciquaut* (vers 1409), éd. DENIS LALANDE, Genève.

LA NOUE 1620

PIERRE DE LA NOUE, *La Cavalerie françoise et italienne ou l'Art de bien dresser les chevaux*, Lyon.

MERSENNE 1636

MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris.

PLUVINEL 1623

ANTOINE DE PLUVINEL, *Le Manege royal*, Paris.

PLUVINEL 1625

ANTOINE DE PLUVINEL, *L'Instruction du Roy ou l'exercice de monter à cheval*, Paris.

RENE D'ANJOU, 1445-1450

RENE D'ANJOU, *Traictié de la forme et devis d'ung tournoy*, édité par T. de Quatrebarbes, Angers, 1844-1846.

TUCCARO 1599

ARCHANGE TUCCARO, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*, Paris.

THOINOT ARBEAU 1589

THOINOT ARBEAU, *Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres. (Réédité Langres 1596).

## BIBLIOGRAPHIE

BONHOMME 1990

GUY BONHOMME, *Le cheval comme instrument du mouvement humain au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Le Corps à la Renaissance*, éd. JEAN CEARD, MARIE-MADELEINE FONTAINE, JEAN-CLAUDE MARGOLIN, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 337-349.

CEARD-FONTAINE-MARGOLIN 1990

*Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX<sup>e</sup> colloque de Tours 1987, éd. JEAN CEARD, MARIE-MADELEINE FONTAINE, JEAN-CLAUDE MARGOLIN, Aux Amateurs de Livres, Paris.

GARIN 1968

EUGENIO GARIN, *L'éducation de l'homme moderne*, (1<sup>ère</sup> édition italienne, 1957), Fayard, Paris.

GUENEE-LEHOUX 1968

BERNARD GUENEE et FRANÇOISE LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, CNRS, Paris.

JACQUOT 1975

JEAN JACQUOT, *Les fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, éd. CNRS, Paris.

MEHL 1990

JEAN-MICHEL MEHL, *Les jeux au royaume de France du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris.

MUCHEMBLED 1988

ROBERT MUCHEMBLED, *L'invention de l'homme moderne*, Fayard, Paris.

RIBEMONT-PREVOT 1994

BERNARD RIBEMONT ET BRIGITTE PREVOT, *Le cheval au Moyen Âge*, Paradigme, Orléans.

STRONG 1991

ROY STRONG, *Les fêtes de la Renaissance – Art et pouvoir*, Solin, Arles.

VIGARELLO 1990

GEORGES VIGARELLO, *Le maniement de l'épée. Une technique et une pédagogie du corps au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Le Corps à la Renaissance*, éd. JEAN CEARD, MARIE-MADELEINE FONTAINE, JEAN-CLAUDE MARGOLIN, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 351-355.

VIGARELLO 2000

GEORGES VIGARELLO, *Passion Sport, histoire d'une culture*, Textuel, Paris.

## NOTES

---

<sup>1</sup> JACQUOT 1975, p. 7.

<sup>2</sup> Ce domaine d'étude ne demeure pas pour autant totalement vierge, puisque de nombreuses analyses ont porté sur *Le Corps à la Renaissance* (CEARD-FONTAINE-MARGOLIN 1990). Dans notre champ, on retiendra en particulier les communications de BONHOMME 1990 et VIGARELLO 1990.

<sup>3</sup> CASTIGLIONE 1580, chap. XX-XXII. Il retient pour l'éducation de son courtisan les maniements de toutes sortes d'armes, la lutte, l'équitation, la chasse, le jeu de paume, la voltige et insiste pour « qu'il aille au bal et qu'il danse, de telle manière toutefois que toujours il se montre homme d'esprit et discret, et qu'il ait de la grâce dans tout ce qu'il fait et dans tout ce qu'il dit ». Un siècle après, Nicolas Faret ne dit pas autre chose : « De n'estre pas bien à cheval, & de ne sçavoir pas faire des armes, ce luy est non seulement un notable desavantage, mais encore une ignorance honteuse, puisque c'est ignorer les principes essentiels de son métier. » FARET 1630, p. 18. Par contre, ce conseil a totalement disparu dans le traité d'éducation d'Antoine de Courtin, au profit de la seule connaissance - même

---

superficielle - de la danse. « Il faut avant toutes choses sçavoir exactement, je ne dis la dance, si l'on ne veut, mais les regles de la dance, & de la civilité qui se pratique selon le lieu où l'on se rencontre » COURTIN 1671, p. 140. C'est cette mutation que nous tenterons de percer au travers de cet article.

<sup>4</sup> STRONG 1991, p. 14.

<sup>5</sup> C'est ce que note par exemple le maître italien Cesare Fiaschi dans son traité d'équitation de 1564, où il explique que son expérience équestre s'est progressivement construite « comme apprenty » en sa bonne ville de Ferrare, « en laquelle souvent on fait festes, tournois, & semblables exercices de chevalerie » (...) « pour la memoire & celebrité de l'entree & nouvel advenement de nostre Prince, tresexcellent & tresillustre ». FIASCHI 1564, p. 2.

<sup>6</sup> Débutant par une remise des clés de la ville au souverain, l'entrée triomphale à l'époque médiévale célébrait l'accueil traditionnel à un roi. A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, l'entrée devenue parade permettait d'affirmer conjointement l'ascension des classes urbaines, la déférence au clergé et le pouvoir grandissant du prince. Progressivement des spectacles joués dans les rues par les différentes corporations, ainsi que des tableaux vivants présentés au souverain, permettaient d'afficher les bénéfices souhaités par la venue princière. Par le biais d'une procession qui associait les différentes classes sociales, le microcosme de la société était ainsi représenté aux spectateurs qui assistaient au défilé. « Ni l'écrit ni la parole ne pouvaient aussi profondément remuer les âmes que les cérémonies au cours desquelles le roi apparaissait en personne dans une mise en scène minutieusement conçue pour imposer de lui-même et de son pouvoir une certaine image » expliquent GUENEE-LEHOUX 1968, p. 8.

<sup>7</sup> Si le terme d'« entraînement » date véritablement de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre et du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en France (1828) en ce qu'il est une création de la société industrielle naissante (il est forgé à l'origine pour désigner des procédés d'élevage et de dressage visant la sélection de jeunes animaux, puis récupéré pour signifier la formation d'athlètes professionnels), il demeure ici synonyme de formation ou de préparation. Jamais par exemple, François Rabelais n'envisage le thème sous cette forme dans les nombreux jeux de Gargantua en 1534, même si « ces jeux ont tous une finalité pédagogique (gymnastique du corps ou de l'esprit, acquisition de connaissances nouvelles, etc.). ». MEHL 1990, p. 23.

<sup>8</sup> « Le Courtisan, chef-d'oeuvre d'une plus vaste production, manuel des manières de l'homme de cour, précis d'éducation « technique » pour celui qui vit et travaille à la cour et qui, pour agir et se mouvoir, doit se comporter d'une certaine façon, montrer certaines dispositions ». GARIN 1968, p. 140.

---

<sup>9</sup> FIASCHI 1564, p. 97. Il convient de noter que François de Prouane, traducteur français de Fiaschi en 1564, utilise le terme de « Chevalier » en place du mot *cavaliere*, présent dans le texte de l'auteur - comme on le retrouve dans l'édition de BASCETTA 1978, vol. 1, p. 231. Il précise immédiatement ce terme par celui de «chevauteur », pour spécifier la mutation qui s'est opérée depuis l'époque médiévale. Le recours à l'italien permettra à la langue française de trouver *a posteriori* une nouvelle appellation – le «cavalier» - pour ce gentilhomme qui reste encore nostalgique du royaume d'Arthur mais qui se tourne résolument vers les cours modernes. Le néologisme « Cavalerie », également inspiré de l'italien *cavalerizzo* (contraction de *cavallo indirizzo* proposée par CORTE 1562 et reprise par le français LA BROUE 1593-94), sera tenté un temps mais ne durera pas, pas plus que celui de «chevauteur».

<sup>10</sup> FIASCHI 1564, p. 98.

<sup>11</sup> GRISONE 1550, GRISON 1559.

<sup>12</sup> GRISON 1559, p. 38. Le parer est un arrêt de la monture, la passade un aller-retour sur la piste du manège. La volte est une rotation du couple cavalier/cheval.

<sup>13</sup> GRISON 1559, p. 39.

<sup>14</sup> FIASCHI 1564, p. 73.

<sup>15</sup> Il s'agira en particulier, comme nous allons le voir, des traités de LA BROUE 1593-94, de LA NOUE 1620, ou encore de PLUVINEL 1623, 1625.

<sup>16</sup> L'art équestre est composé de figures techniques plus ou moins complexes, les plus simples étant rassemblées dans « le manege terre à terre », les « airs relevés » faisant partie des difficultés de haut niveau. Actuellement, on parle effectivement d'équitation de « haute école » ou d'équitation savante.

<sup>17</sup> GRISON 1559, p. 40.

<sup>18</sup> Salomon de La Broue, qui est le premier dans la chronologie des théoriciens français de l'équitation académique, livre le constat que « tant de ieunesse Françoise s'achemine avec beaucoup de fraiz en Italie pour apprendre à monter à cheval » (LA BROUE 1593-94, p. 3). Il a lui-même reçu l'enseignement de Federic Grison à Naples où il a séjourné comme page pendant cinq ans. Antoine de Pluvinel a, pour sa part, suivi six années de formation équestre chez le vieux maître italien Pignatelli.

<sup>19</sup> LA BROUE 1593-94, p. 112.

---

<sup>20</sup> RENE D'ANJOU, 1445-1450. Auparavant, les rares écrits techniques traitent plutôt d'hippiatrie, d'art vétérinaire ou de *mareschalerie*, comme on le voit dans RIBEMONT-PREVOT 1994.

<sup>21</sup> La Broue consacre le long chapitre 59 de son premier livre aux courses de bague (LA BROUE 1593-94, pp. 123-6), La Noue les chapitres 11 à 14 en étendant ses préceptes aux formes voisines du faquin et des duels à la lance et à l'épée (LA NOUE 1620, pp. 147-56), Pluvinel pour sa part réservant pratiquement toute la troisième partie de son oeuvre à ce contenu particulier qu'il illustre de près de quinze planches remarquables (PLUVINEL 1625, pp. 147-182). Dans tous ces traités, les apprentissages préables sont cependant longuement développés selon des principes théoriques qui allient la symbolique ésotérique et la mécanique naissante à la géométrie. Il en va de même pour la construction des jeux d'adresse que sont les courses de bague et de quintaine. Ainsi, la bonne pratique du cavalier, comme celle du sauteur ou du danseur, s'obtient parce que celui-ci possède l'assurance et la connaissance : « L'assurance qui est requise en cest exercice (...) procede seulement de la longue pratique. » « Le sauteur manquant de la cognoissance de l'art, ne peut estre suiet à toute sorte d'accident, ne sachant user d'aucune proportion, reigle & mesure, pour acquerir quelque perfection en l'art. » TUCCARO 1599, p. 170.

<sup>22</sup> Cet argument lié à la présence d'un public féminin qui motive grandement le gentilhomme est fréquemment évoqué dans les traités postérieurs, comme dans celui de Delcampe qui rappelle au cavalier - en le mettant en garde - que « cette émulation ou envie de bien faire, engendre bien souvent un contraire effet. » DELCAMPE 1658, p. 138.

<sup>23</sup> LALANDE 1985, p. 24

<sup>24</sup> PLUVINEL 1625, p. 149.

<sup>25</sup> PLUVINEL 1625, p. 155.

<sup>26</sup> LA BROUE 1593-94, p. 126.

<sup>27</sup> PLUVINEL 1625, p. 162. Il s'agit d'enfiler la bague après avoir effectué dans l'air, comme preuve d'une aisance manifeste, plusieurs « demy cercles » du bout de la lance avant de « coucher » le but.

<sup>28</sup> PLUVINEL 1625, pp. 175-177. Le mannequin de quintaine « tourne sur un pivot, & tasche de frapper celuy qui s'est mal servy de sa lance. » Selon l'expression de Delcampe, il est composé de « la figure de la moitié d'un homme ». DELCAMPE 1658, p. 141.

<sup>29</sup> DELCAMPE 1658, p. 153.

---

<sup>30</sup> Cela est confirmé par les précieux détails que livre le médecin du jeune prince. FOISIL 1989, p. 123.

<sup>31</sup> Contrairement à ce qui est écrit dans le texte du traité, aucun personnage féminin n'est représenté sur les gravures qui fixent le spectacle des courses de bague ou de quintaine. Il s'agit vraisemblablement de l'affichage par le graveur des portraits d'une soixantaine de gentilshommes de la cour autour de la personne royale (principalement les planches n° 38 à 46).

<sup>32</sup> Le premier carrousel organisé en France se déroula en 1605 dans les jardins de l'hôtel de Bourgogne. En 1615, un carrousel fut monté en l'honneur d'Anne d'Autriche venue épouser Louis XIII âgé de quinze ans. Louis XIV en personne participa au plus fastueux de tous, qui fut donné les 5 et 6 juin 1662 à Paris sur la place qui porte encore ce nom, pour célébrer la naissance du Dauphin, à moins que ce ne soit pour les charmes de la future duchesse de La Vallière!

<sup>33</sup> LA NOUE 1621, p. 143.

<sup>34</sup> Un passage du traité du napolitain Tuccaro évoque l'origine de la danse et explique qu'il existait dans l'Antiquité un « dru & menu battement qu'on fait des peieds, & en dansant avec mesure & cadence ». Ce « battement signifié par les mots Latins, *Tripudium*, & *Tripudiare* » semble proche du trépignement équestre enseigné par La Noue, et qui sera repris par le piaffer moderne. TUCCARO 1599, p. 12.

<sup>35</sup> Si La Noue préconise de ne pas se servir des mêmes montures pour les carrousels que pour le combat ou le manège, la raison est directement liée à la nature même de l'animal. En effet, une fois qu'ils savent danser, les chevaux ne sont plus bons pour « combattre un iour de bataille ou courir la bague » parceque en « entendant le son des trompettes, fifres, & tambours », ils risqueraient de ne plus avancer d'un pas et « redoubleroient leurs trepignemens avec leurs courbettes rabattues, balotades, & caprioles qui est l'exercice des chevaux qu'on veut dresser aux carozelz. » LA NOUE 1620, p. 143

<sup>36</sup> THOINOT ARBEAU 1589, p. 44. Ce chorégraphe, qui écrit le premier traité de danse en langue française, codifie plus de vingt éléments de base du ballet de cour naissant (révérence, bransle, simple, double, reprise, marque pied, petit saut...). A chaque figure correspond une lettre. Le danseur n'a plus qu'à suivre la succession de lettres proposée sous forme de tablature pour réaliser une danse particulière.

<sup>37</sup> LA NOUE 1621, p. 145.

---

<sup>38</sup> THOINOT ARBEAU 1589, p. 63. La fin du titre complet de l'édition de 1596 nous livre l'usage civil et courtois qui est fait du « ballet de cour » naissant : « *Metode et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier, battre le tambour en toute sorte & diversité de batteries, iouër du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la ieunesse Affin d'estre bien venue en toute joyeuse compagnie & y monstrier sa dexterité & agilité de corps* ».

<sup>39</sup> « Mais la présence de la hiérarchie noble peut hypothéquer ou dévier la compétition physique » remarque VIGARELLO 2000, p. 46. Si la compétition est toujours présente, l'usage préfère inverser les récompenses en offrant le premier prix « pour celui qui aura fait la plus belle course », ou tiré « de meilleure grâce », le plus précis des gentilshommes ne recevant que le troisième prix.

<sup>40</sup> Roy Strong écrit à ce sujet que « si en Italie, l'évolution du tournoi vers le ballet s'accomplit grâce aux humanistes, ce fut sous l'influence des académies que ce même phénomène se produisit en France ». STRONG 1991, p. 114.

<sup>41</sup> « Des corps violents aux corps soumis : tel est le sens du processus de civilisation des moeurs à l'époque moderne. Les sensibilités collectives sont invitées à muer en profondeur, pour regarder le monde à travers de nouveaux filtres culturels : (...) relations plus personnelles de chaque sujet avec Dieu, le roi ou tous les maîtres des hiérarchies humaines. » MUCHEMBLED 1988, p. 203.

<sup>42</sup> Le ballet de cour, en plein essor à la même période, utilise avec force les danses figuratives et symboliques, voire géométriques, en ordonnant les déplacements des danseurs selon ces mêmes principes rigoureux qui inspirent au père Marin Mersenne la théorie qu'il présente dans son *Harmonie universelle*. « A sçavoir (...) si l'on peut disposer les Balets en telle façon que l'on apprenne toutes les sciences en dansant & en voyant dancier. » MERSENNE 1636, p. 158. La figure du Roi-Soleil, régulièrement attribuée à Louis XIV parce qu'on la retrouve dans une danse de la cour en 1653 (*Le Ballet de la Nuit*), est issue de ce type de modélisation. Elle était précédemment largement employée pour représenter Louis XIII comme lors du *Grand Ballet de la Reyne* de 1621. MC GOWAN 1978, p. 182.