

# **CND DU PHYSIOLOGIQUE AU POLITIQUE : LE CORPS DANSANT À LA COUR D'ESPAGNE (XVI<sup>E</sup> – XVII<sup>E</sup> SIÈCLES)**

Florence d'Artois

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2019 - synthèse déc. 2020

## RÉSUMÉ DU PROJET

« Du physiologique au politique : le corps dansant à la cour d'Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », par Florence d'Artois

[recherche appliquée]

S'autorisant d'une longue tradition théorique, les monarchies modernes ont fait du corps dansant un puissant outil de représentation symbolique. Le cas de Louis XIV est paradigmatique de cet usage politique de la danse gouverné par l'allégorie. Ainsi, c'est *Le Ballet royal de la nuit* de Bensérade qui, on le sait, fixe l'identification du jeune Louis au Soleil.

Le présent projet prend pour objet une aire culturelle largement ignorée par l'historiographie du ballet de cour quoiqu'absolument essentielle à une compréhension plus large du phénomène de la danse curiale : la monarchie hispanique. L'Espagne participe en effet à un ample réseau de pratiques festives européennes et transnationales où la danse est centrale. Par l'ampleur de son empire et de son influence culturelle, la monarchie hispanique contribue par ailleurs à la diffusion des codes et des modes de la danse de cour européenne jusque dans les territoires de ses vice-royaumes américains. Or, si les fêtes de la monarchie hispanique font, comme ailleurs, un usage politique évident de la danse, elles engagent un dispositif spectaculaire et des modes de représentation originaux : dans leur cadre, il n'y a pas ou peu de ballets autonomes ; la danse s'y intègre à un spectacle total où son rôle est plus souvent ornemental qu'allégorique. Enfin, la danse relève moins qu'en France d'une esthétique du hiéroglyphe qui rendrait le corps du monarque immédiatement symbolique dans un au-delà de la corporéité. La théorie espagnole de la danse accorde en effet une place essentielle au corps et, si l'art politique hispanique voit dans la danse une discipline utile au pouvoir, ce n'est pas pour ses vertus figurales, mais pour sa capacité à faire prospérer force, vigueur et santé. Le corps naturel y est donc central. Mon projet a pour but, à long terme, d'étudier cette singularité et de l'expliquer.

Au cours des dix-huit derniers mois, mon travail s'est déployé selon un double axe : historique, d'abord, théorique, ensuite.

## 1. L'ÂGE DE LA DANSE (1596-1642)

### Principaux résultats

Le premier volet de cette enquête m'a permis de circonscrire une période où la danse est tout particulièrement cultivée à la cour en Espagne, et qui coïncide avec le règne de Philippe III (1598-1621) et le début du règne de Philippe IV. J'ai commencé par interroger les sources qui me semblaient les plus abondantes et, également, les plus systématiques, par leur récurrence, à savoir les relations de fêtes. Pour ce faire, j'ai travaillé à partir d'un catalogue de relations de fêtes non exhaustif mais qui permet néanmoins de prendre la mesure du phénomène. Il s'agit du catalogue de Jenaro Alenda y Mira, intitulé *Relaciones de Solemnidades* (Madrid, 1903) qui indexe des relations de fêtes sur une période qui va du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et en donne une brève description.

J'ai cherché dans cet ensemble les références à des *saraos*. En espagnol classique, ce terme désigne une réunion festive nocturne, qui intervient souvent à la fin d'un banquet. Puis, par glissement métonymique, il en vient à désigner la danse festive elle-même.

Les résultats de cette analyse ont permis de délimiter une période historique où les *saraos* sont particulièrement importants. Trente-et-un des cas recensés correspondent aux années 1598-1632, soit 60 % du total des occurrences sur les cinq siècles, avec une concentration toute particulière entre 1598 et 1618 (40%). Or, à deux ans près, ce dernier intervalle correspond au règne de Philippe III (1598-1621).

Ce résultat n'est pas tout à fait étonnant car l'historiographie rapporte l'image de Philippe III comme celle du roi danseur. Ce phénomène dépasse amplement, cependant, le cadre d'un goût particulier de ce monarque pour la danse et désigne une pratique beaucoup plus massive qui concerne la cour dans son entier et qui n'a pas eu d'équivalent ni avant ni après, au point que l'on peut affirmer, je crois, sans ciller, que le règne de Philippe III est le grand moment espagnol de la danse de cour, l'âge de la danse.

Cette importance est rapportée par différentes sources. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Bances Candamo, un dramaturge qui s'interroge sur le peu de succès que rencontrait le théâtre à la cour de Philippe III, l'explique par le fait que ce sont les *saraos* qui étaient au centre des pratiques festives et spectaculaires de cette cour. On trouve une autre mention dans la correspondance de l'ambassadeur de Venise (qui dit un peu ironiquement que danser est la seule chose que le jeune roi savait bien faire). Des sources plus tardives confirment aussi cette passion du monarque, comme par exemple le traité de danse publié par Esquivel Navarro à Séville (*Discursos sobre el arte del danzado*, 1642).

Mais surtout, il ne faut pas oublier que c'est à ce même Philippe III, que Cesare Negri, le maître à danser milanais, dédie ses *Gratie d'amore* (Milan, 1602), autrement dit un des traités de danse les plus importants de l'époque moderne. Compte tenu de la passion connue du jeune roi pour la danse, il faut voir, je crois, dans cette dédicace, un hommage intentionnel du maître italien au monarque espagnol.

Le goût et les aptitudes du jeune roi sont donc relayés par une importante activité festive à la cour, qui débute avant même le couronnement de Philippe III et augmente en puissance par la suite. Cette

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

activité est particulièrement notable au moment où la cour est installée à Valladolid, pendant la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle est encouragée par le ministre de Philippe IV, le très puissant et influent duc de Lerme, qui sait que le roi aime danser et flatte ce goût à des fins d'autopromotion.

Dans le cadre d'un article paru en décembre 2020 dans la revue d'histoire moderne espagnole *Cuadernos de Historia Moderna*, j'ai travaillé plus en détail sur ce rôle du ministre dans les usages politiques de la danse à la cour, aspect complémentaire, à mon sens, de celui du roi danseur : <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/72542>.

En analysant dans le détail un corpus de relations de fêtes de cette période, j'ai pu confirmer l'hypothèse selon laquelle la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle est particulièrement importante dans l'histoire de la danse, par la fréquence des *saraos* qui peuvent parfois être des *máscaras* (c'est-à-dire des danses masquées, parfois équestres).

La période est marquée par un événement majeur : le ballet de cour devient un art scénique. En 1605, à Valladolid, la cour se dote en effet pour la première fois d'un espace spécialement dédié aux *saraos*, le *Salón de saraos*, conçu comme un théâtre. Jusque-là, le cadre propre à la danse de cour était relativement mal défini. La danse relevait d'une pratique sociale (à la fin d'un banquet) intégrée au rituel politique : le roi dansait en la compagnie de ses courtisans, selon un ordre précis, dicté par l'étiquette. Au sein de ce rituel politique, la danse supposait déjà une forme de représentation – la construction d'une certaine image du monarque –, mais pas une représentation théâtrale.

Cet âge de la danse, qui voit la danse devenir un art scénique est aussi une période de profondes mutations. En comparant plusieurs fêtes organisées par le duc de Lerme, j'ai mis au jour un changement important dans le régime interprétatif de la danse courtoise et, corrélativement dans son style. Les *saraos* de la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle étaient des *saraos* autonomes, au sens où ils constituaient un tout en eux-mêmes. Ainsi, celui donné en l'honneur du baptême de l'enfant le 16 juin 1605, à Valladolid, qui est un des plus commentés. Une décennie plus tard, on trouve toujours quelques *saraos* de ce type, mais cette forme devient minoritaire. Ce qui est plus fréquent, c'est que la danse s'intègre au spectacle théâtral, sous forme d'intermèdes. Initialement, comme dans la fête donnée à Lerma le 3 novembre 1614, autour de la représentation du *Premio de la hermosura* de Lope de Vega, ces intermèdes dansés étaient représentés par des nobles : les infants, les dames et les pages.

À la fin des années 1610, on assiste à une professionnalisation de la danse de cour au sens où les interprètes des intermèdes dansés ne sont plus systématiquement des nobles, mais des acteurs professionnels. Autrement dit, les acteurs qui venaient représenter les pièces de théâtre, devenues centrales dans la fête de cour, prennent également en charge l'exécution des danses. C'est le cas par exemple de l'interprétation des *máscaras* offertes au roi par le comte de Lemos, à Lerma en 1617.

Cette évolution du personnel de la danse entraîne rapidement une évolution du type de danse impliquée dans le spectacle de cour. Les danses de cour (codifiées et transmises par les maîtres à danser

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

et intégrées à la pédagogie de la noblesse depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle) sont remplacées par un autre genre, celui du *baile*, c'est-à-dire, une brève action dramatique (150 vers environ), accompagnée de musique et qui se concluait par une séquence chorégraphique. Or l'on ignore à peu près tout de cette conclusion dansée car les *bailes* ont été transmis par la tradition imprimée comme des pièces de théâtre, sans indication chorégraphique autre qu'une mention abstraite et générique à des « *lazos y mudanzas* » (pas de danse).

Parallèlement à cette évolution, le roi cesse de danser : il devient spectateur. Il y a des raisons simples à cela : d'abord, il perd sa femme, très jeune, des suites de couche, puis, il vieillit. Mais cela ne suffit pas à expliquer cette mutation fondamentale qui finit par affecter toute la cour. Je crois qu'une fois que la danse devient scénique, le roi et sa famille ne peuvent plus danser sans que cela n'atteigne la dignité de leur personne royale. Ceci ne veut pas dire qu'ils ne le fassent plus : ils devaient continuer à pratiquer la danse dans l'intimité de leurs appartements. Cette question de l'incompatibilité de la danse scénique et de la personne du roi est intimement liée aux débats théoriques autour de la danse à la même époque.

### Le séminaire Mudanzas

J'ai mené seule une partie de ce travail sur les relations de fêtes, qui a également pris la forme d'un travail collectif et ce, dans deux cadres. D'abord celui d'un séminaire de recherche international, intitulé *Mudanzas. Interpretar el movimiento en España (siglos XVI y XVII)* et d'un numéro de revue monographique consacrés à la question de l'interprétation du mouvement. Il s'agissait de réfléchir collectivement à divers aspects entourant l'interprétation de la danse : d'abord celle des interprètes (qui danse ?), puis celle de l'interprétation en elle-même (qu'est-ce qui distingue celle de l'acteur de celle du danseur a fortiori quand le premier finit par se charger de l'exécution des danses ?) et aussi, bien sûr, celle l'interprétation au sens herméneutique (quel est le sens produit par ces danses ?). Enfin, c'est aussi la question épistémologique de l'interprétation des sources qui est posée (comment se positionne l'historien ou le danseur-chercheur face au laconisme des archives de la danse ?).

Soutenu par le groupe Prolope (Universitat Autònoma de Barcelona), l'équipe CLEA (Sorbonne Université) et le CND dans le cadre du présent projet, le séminaire, toujours en cours, réunit les interventions de philologues, d'historiens modernistes, d'historiens du théâtre et de la danse, de danseuses-chercheuses et de musicologues.

Ces interventions seront publiées au sein d'un numéro de la revue *E-Spania* (Sorbonne Université), en juin 2021. Le plan du volume est le suivant :

José Jaime García Bernal (Universidad de Sevilla), "Las danzas en las fiestas sevillanas por la victoria de Lepanto"

Esther Borrego Gutiérrez (Universidad Complutense), "Variaciones coreográficas en géneros cómicos: bailes, bailes entremesados, y danzas en villancicos"

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Héctor Ruiz (École normale supérieure de Paris), “Cada tierra tiene sus costumbres diferentes en todo: coleccionando danzas y juegos en la Corte de los Felipes”

Cecilia Nocilli (Universidad de Granada), “Traducción, contaminación y apropiación en *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanes* (Madrid 1630): metodología de lectura e interpretación de las fuentes coreicas españolas del siglo XVII en un estudio de caso”

Ignacio Rodulfo Hazen (Universidad Complutense), “Sobre la frontera entre baile y danza”

Gloria Giordano (CESR-Académie nationale de danse de Rome), “El repertorio coreográfico al estilo español en las fiestas romanas de finales del siglo XVII”

Entrevista a Ana Yepes y Anna Romani.

### La base de données SARABAnDA (Saraos, bailes y danzas en el Siglo de oro)

Pour améliorer notre connaissance de la danse impliquée dans les fêtes de cour et étendre son étude à l'ensemble du Siècle d'or, j'ai décidé de constituer un corpus de documents, qui sera interrogeable comme une base de données, à partir des critères de recherche suivant :

- \*Événement concerné (lieu, date)
- \*Nomenclature : *sarao*, *máscara*, baile, autre
- \*Temps : durée, moment de la journée
- \*Espaces : dedans/dehors
- \*Insertion dans programme festif
- \*Vêtements
- \*Maître à danser
- \*Personnes qui dansent (non professionnels)
- \*Acteurs/danseurs professionnels
- \*Instruments
- \*Décors et dispositifs spectaculaires
- \*Personnes qui dansent
- \*Spectateurs
- \*Formes de danse fixes
- \*Pièce de théâtre éventuellement liée
- \*Identification de la source bibliographique : cote, bibliothèque, pages concernées, type de documents
- \*Concordance avec d'autres sources

Cette base de données, que je codirige avec Héctor Ruiz, hispaniste, historien du spectacle (ENS de Paris) est en cours de développement par l'entreprise innovante Logilab. Outre le CND, l'Institut universitaire de France apporte son support à ce projet. Nous avons formé une équipe internationale de chercheurs français, espagnols et italiens qui se chargera de l'alimenter. Par ailleurs, nous avons établi avec nos collègues de l'université de Valence, en Espagne, un accord qui prévoit l'intégration à

moyen terme de SARABAnDA à la fédération espagnole de bases de données dédiées aux arts de la scène au Siècle d'or (<http://asodat.uv.es/>), ce qui permettra d'en faire une interrogation croisée.

### 2. PENSER LA DANSE À L'ÂGE DE LA DANSE : DE LA POLÉMIQUE À LA POÉTIQUE

#### Principaux résultats

Ce travail historique a été relayé par une enquête d'un type plus spéculatif sur la façon dont on pense la danse à cette époque. Dans ce cadre, la période du règne de Philippe III s'est également imposée comme particulièrement pertinente. En effet, l'importance que prend la danse dans les pratiques théâtrales — commerciales et courtoises — est immédiatement relayée dans le débat d'idées. Enfin et surtout, ces années sont marquées par un changement de paradigme théorique majeur : devenue un art scénique, la danse fait l'objet d'une amorce de réflexion esthétique, prise en charge par les poétiques.

Penser la danse, à l'époque, c'est avant tout et surtout se positionner dans un champ polémique. Ainsi, la réflexion sur la danse n'est pas — en tout cas, pas initialement — une réflexion esthétique. C'est une réflexion sur ses usages (licites ou illicites) et ses effets. Avant même de pouvoir réfléchir à ce qu'est la danse, il faut donc d'abord la défendre.

Mon enquête a fait apparaître que pendant le règne de Philippe III, les discours théoriques sont particulièrement intenses et polarisés par deux grandes questions.

D'abord, le problème des danses lascives au théâtre. Cette polémique est à relier à l'ouverture des théâtres commerciaux, dans les années 1570, qui entraîne de vives réactions de la part de l'Église et de certains théologiens, juristes et hommes d'État. Dans ce cadre, le débat réinvestit les arguments avancés dans la Rome impériale par les Pères de l'Église contre les spectacles. Or, les danses, qui étaient partie intégrante du spectacle théâtral dans les théâtres commerciaux (*corrales de comedias*) sont particulièrement visées par cette critique. De fait, elles sont considérées comme l'élément le plus pernicieux du spectacle théâtral. Si l'on examine un peu en détail les textes qui constituent cette polémique (traités politiques, théologiques, libelles, déclarations de différentes villes), on met au jour un argumentaire récurrent :

- la danse est exécutée par des gens infâmes, les comédiens ;
- la danse dénature le corps masculin en l'efféminant ;
- le corps de la danseuse suscite le désir ;
- le vice de la danse risque de se transmettre, par mimétisme, aux spectateurs ;
- la danse est une forme de folie ;
- la danse est inspirée par le diable.

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

La polémique contre les spectacles oppose les adversaires absolus du théâtre, d'une part, et des réformateurs, de l'autre, mais les danses sont souvent la pierre de touche de leur argumentation puisque les deux camps s'entendent à dire qu'il faut les supprimer. Par exemple, en 1599, alors que les théâtres sont fermés en signe de deuil et suite à la mort de l'infante Catherine de Savoie, la ville de Madrid demande leur réouverture en avançant que les *comedias* sont inoffensives, mais elle s'engage en revanche à supprimer les *bailes*, pointés du doigt comme l'élément le plus dangereux du spectacle.

En matière de danse, cette polémique connaît deux grands moments. Dans les années 1580-1590, la sarabande monopolise les débats. Cette danse d'origine africaine ou américaine, dont on ignore la forme chorégraphique, est décrite comme extrêmement lascive. Elle cristallise durablement les différents arguments à charge contre les *bailes* jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Autour de 1615, on assiste à un nouvel épisode, où la polémique contre les spectacles vise plus particulièrement la danse. Cette date coïncide avec l'essor du genre mi-dramatique, mi-chorégraphique du *baile*. On trouve alors des chapitres intégralement consacrés à la danse dans des textes qui parlent plus largement du théâtre :

Pedro de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*, ("De las danzas y bailes") en 1614,

Francisco Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* ("De los bailes y cantares que pueden y suelen ser circunstancias de la comedia") en 1614

Juan Ferrer, *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas*, en 1618.

Cet intérêt particulier pour la danse est un phénomène inédit et n'aura pas d'équivalent par la suite dans l'histoire de la polémique.

L'intensité de la polémique contre les danses lascives semble avoir eu, en pratique, peu d'effet. Seule la sarabande a fait l'objet d'interdiction légale (en 1583 et en 1615, dans ce deuxième cas, c'est son usage théâtral qui est visé). On comprend que ces interdictions aient été limitées. Interdire la danse posait en effet un problème majeur vu que c'était l'art privilégié par le souverain.

Justement, l'autre question, inscrite au centre du débat théorique, à cette époque, est la pratique de la danse par le roi. Le goût tout à fait inédit de Philippe III pour cet art perturbe en effet le champ théorique. En analysant traités de pédagogie, de médecine et autres miroirs du prince adressés au roi, j'ai vu s'esquisser une périodisation que l'on peut résumer comme suit.

Il faut rappeler que l'humanisme espagnol avait montré un enthousiasme particulier pour la danse. À l'époque de Charles Quint, grand-père de Philippe III, Fox Morcillo, brillant exégète de Platon, faisait l'éloge de la danse dans son commentaire du *Timée* (1554), son commentaire de la *République* (1556) et recommandait son apprentissage par le prince dans son *De regis institutione*, en expliquant que la danse permet de réguler le mouvement spontané, de fortifier sans excès les corps jeunes et de

tempérer les passions. À la même époque, Cristóbal Méndez, médecin impérial, s'inscrivant dans la lignée de la médecine hippocratique et galénique, montre que l'exercice physique et, plus particulièrement, le mouvement – tant qu'il n'est pas extrême –, est essentiel à la conservation de la santé.

À la fin du règne de Philippe II, alors que la santé défaillante du roi laisse présager l'imminence du règne de son fils, on observe au contraire un courant rigoriste, pour ne pas dire réactionnaire, très hostile à la danse, qui cherche à en limiter la pratique, sans doute pour contrecarrer le goût déjà très prononcé de l'héritier du trône pour cet art. Ainsi, les traités de pédagogie, de morale et de médecine dédiés au futur roi évitent scrupuleusement la question de la danse tout en défendant une éthique de la force, du corps vigoureux associé justement à la danse par la pensée humaniste. C'est le cas, par exemple, de trois traités publiés à l'aube du règne de Philippe III :

Pedro de Ribadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar*, 1595.

Juan Torres, *Filosofía moral de príncipes para su buena crianza y gobierno*, 1596.

Blas de Miraval, *La conservación de la salud del cuerpo y del alma para el buen regimiento de la salud y más larga vida de la alteza del serenísimo príncipe*, 1597.

En l'espace de dix ans, cependant, le discours théorique s'adapte à l'engouement de la cour pour la danse et évolue à nouveau en sa faveur. Le traité d'Obregón y Cerceda, *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles* (1603) est un bon exemple de cette réactivation de l'intérêt de la pédagogie royale pour la danse. La défense de la danse s'inscrit dans une métaphysique et une éthique de l'harmonie, comme au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais peu à peu, c'est un autre idéal du corps qui se dessine. Ce n'est plus seulement celui de la force, mais celui du corps civilisé remarquable par son agilité, sa grâce. En 1615, *El príncipe instituido*, que le duc de Villahermosa adresse au jeune prince, futur Philippe IV, recommande la danse comme pratique gymnique, soutenant une pédagogie morale, mais aussi comme un art de s'inscrire dans la vie courtisane et de régner. Il étend ainsi à la personne royale l'art de la *sprezzatura*, cet art de la dissimulation, dont Castiglione avait expliqué au début du XVI<sup>e</sup> siècle qu'elle devait régir la pratique de la danse par les courtisans pour plaire à leur prince. En 1630, la traduction du traité de Cesare Negri, commandée par le ministre de Philippe IV, le comte duc de Olivares, pour l'offrir à l'infant Baltasar Carlos est le dernier jalon de cette réactivation de l'engouement pour la danse de la pédagogie nobiliaire et de l'art de gouverner.

Les discours de défense font presque toujours appel au même argumentaire, inspiré de Platon : partie intégrante d'une métaphysique de l'harmonie qu'elle symbolise (la danse imite le mouvement des orbes célestes), la danse est louée pour sa fonction pédagogique et éthique, comme un art qui permet de contrôler les passions. Ce même argumentaire met également en avant les vertus médicales voire militaires de la danse : la danse pyrrhique, propédeutique à la guerre dans la Grèce antique, est constamment citée comme paradigme d'un bon usage de la danse. Mais les besoins de l'argumentation

polémique induisent ainsi un biais dans la réflexion sur la danse qui ne fait pas l'objet d'une approche esthétique pourtant présente dans la pensée antique.

L'âge de la danse est une période particulièrement intéressante de ce point de vue parce qu'il voit se chevaucher deux systèmes de pensée. Une fois que la danse entre de manière légitime dans les théâtres, et en particulier à la cour, autrement dit, quand son usage n'est plus contesté, ou du moins qu'il est régulé de manière à la rendre licite, elle finit par devenir l'objet d'une réflexion esthétique. Son usage au théâtre et dans les pratiques spectaculaires de la cour impose notamment de penser la danse comme représentation. Or, la poétique est l'une des disciplines qui va prendre en charge cette réflexion.

En effet, l'âge de la danse est aussi, en Espagne, l'âge où l'on redécouvre la *Poétique* d'Aristote, qui suscite commentaires et traductions. Deux traités majeurs ont été publiés aux extrémités de la période considérée : en 1596, la *Philosophía antigua poética* du médecin Alonso López Pinciano et, en 1633, *La nueva idea de la tragedia antigua*, de Jusepe Antonio González de Salas, érudit, ami de Quevedo, dont il édite la poésie dans un volume qui comprend notamment des *bailes*.

Or, les poétiques espagnoles ont une manière très *sui generis* de penser la danse. Rappelons que la *Poétique* d'Aristote est une théorie de l'imitation (*mimesis*) appliquée à deux genres poétiques précis (la tragédie et l'épopée). Aristote explique que cette imitation se fait par un système de l'action, une sorte de mise en récit qu'il désigne en grec sous le nom de *muthos*, notion que les poétiques néoaristotéliennes traduisent souvent par fable (*fábula* en espagnol). Il précise également que ce récit suffit à lui seul à faire l'efficacité des genres poétiques, notamment de la tragédie, qui réaliserait son effet propre sans le recours au spectacle. Or, le corrélat de cette théorie de l'imitation, prise au pied de lettre, est donc l'exclusion de la scène.

Aristote s'intéresse à la danse, au début de la *Poétique*, quand il énumère les différentes disciplines mimétiques et discrimine ensuite les genres imitatifs en fonction de leurs objets, de leurs instruments et de leurs modes imitatifs respectifs. Dans ce cadre, la danse est à la fois traitée comme une discipline mimétique et comme l'un des instruments de la *mimesis* tragique.

Au lieu d'appliquer à la danse le système aristotélien de la fable de manière très mécanique, et par analogie avec les genres dramatiques, comme le feront en France l'abbé de Pure et le père Ménérier à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les poéticiens espagnols résolvent autrement la question de l'imitation appliquée à la danse. Cette singularité fait, à mon sens, tout l'intérêt de leurs écrits, notamment, leur intérêt comparatif avec les poétiques françaises de la danse, qui conduisent progressivement à la définition du ballet d'action au XVIII<sup>e</sup> siècle. Loin de réduire la danse à un récit ni même à une action, les poétiques espagnoles en donnent une approche esthétique (au sens où elles interrogent ses effets sensoriels) dont le support premier est le corps de l'acteur. Sous couleur d'aristotélisme, mais de manière en réalité très hétérodoxe, Pinciano affranchit la danse du cadre théâtral en mettant en avant les origines qui la lient au cadre festif et rituel des Bacchanales, dans une approche qui l'associe au genre antique du

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

dithyrambe. S'il définit bien la danse comme un art mimétique, le Pinciano donne de cette imitation un sens qui la rapproche de la signification. La danse est ainsi système de signes qui ne permet pas tant la représentation des actions qu'une traduction des passions par le corps. Ce recentrement sur le corps est manifeste dans la dernière épître du traité, dédié aux « *representantes* », où le danseur est présenté comme l'archétype du représentant, c'est-à-dire l'acteur, précisément pour son habileté à représenter les passions dans et par son corps.

### Publications

Ces différents résultats vont donner lieu à deux publications. La question polémique, objet d'un travail collectif, est au cœur d'un numéro de la revue *XVII<sup>e</sup> siècle* qui l'inscrira dans sa dimension européenne. Intitulé *Contre la danse ?*, ce volume, à paraître en 2022 sous ma direction, réunira les contributions suivantes :

0. Florence d'Artois, Introduction. « Entre éloge et censure. Sens et contextes de l'ambiguïté du discours sur la danse à l'Âge classique ».
1. Michel Briand (université de Poitiers), « Esthétique et éthique de la danse dans l'Antiquité impériale : quelques jalons, de Lucien à Augustin ».
2. Marie-Joëlle Louison Lassablière (IHRIM, Lyon), « La condamnation de la danse dans la *Chrestienne Instruction* (1551) ».  
Beatrice Pfister (Sorbonne Nouvelle), « Les discours d'apologie de la danse et du ballet au XVII<sup>e</sup> siècle : de la réaction à la haine à l'élaboration théorique »
3. Marine Roussillon (université d'Artois), « Peut-on haïr la danse quand le roi danse ? »
4. Laura Naudeix (université de Nantes), « Pantomime, retour sur une notion controversée grâce au *Divertissement royal* (1670) »
5. Catherine Kintzler (université de Lille), « Haïr le théâtre, haïr 'opéra, haïr la danse dans la France classique : est-ce pensable de la même manière ? »
6. Marie-Thérèse Mourey (Sorbonne Université), « La haine de la danse dans l'espace germanique (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) ».
7. Florence d'Artois (Sorbonne Université-IUF), « L'affaire du diable : la danse dans la polémique anti-théâtrale espagnole au Siècle d'or »
8. Marina Nordera (université de Nice), « Archétypes et figures de l'"immodeste ballerine" » au théâtre en Italie ».

Enfin, le cas de la théorisation espagnole de la danse à l'âge de la danse est au centre d'un essai intitulé *El giro poético. Pensar la danza en su edad de oro* (1596-1642) dont je suis en train d'achever la rédaction.

Je profite de ces lignes pour remercier très vivement le CN D pour l'aide qu'il m'a apportée dans la réalisation de ces recherches.