



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

Rondes ? Branles ? Permanence et complexité d'un *topos* de la représentation occidentale

Sarah Di Bella



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/1496>

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Sarah Di Bella, « Rondes ? Branles ? Permanence et complexité d'un *topos* de la représentation occidentale », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1496>

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Rondes ? Branles ? Permanence et complexité d'un *topos* de la représentation occidentale

Sarah Di Bella

- 1 Le motif de la danse, et de la danse prise dans un mouvement circulaire en particulier, semble contribuer à un paradoxe disciplinaire majeur, pointé par Foucault dans le champ de l'histoire des idées, et par Louis Marin au sujet de la représentation textuelle et picturale sous l'Ancien Régime. Pour employer les termes de Foucault, le paradoxe en question serait dû à la volonté des systèmes disciplinaires de la première modernité d'établir un ensemble de relations nécessaires et d'équivalences stables entre le signe et son sens dans le but de fixer des fonctionnements sociaux reflétant docilement la souveraineté¹. La tentative d'imposer une signification univoque aux pratiques et aux produits issus du régime de la représentation se serait toujours heurtée au « postulat que le lecteur ou le spectateur peut toujours être rebelle », du fait que « entre monstration et imagination, entre la représentation proposée et le sens construit, des discordances sont possibles² ». Ceci nous semble particulièrement vrai pour le *topos* de la danse en cercle, que nous considérons en tant que figure cosmique et « forme pathétique³ » à la fois, et que nous étudierons pour l'utilisation que l'on en faisait dans les pratiques édifiantes entre XVI^e et XVII^e siècle. La pensée disciplinaire qui caractérise le passage à la modernité, et qui s'est amplement servie de la danse dans ses processus de « civilisation⁴ » n'est pas spéculative, mais c'est une pensée dont la finalité première est fortement pragmatique. Liée tant au modelage des comportements et des corps qu'aux dispositifs de transmission et de contrôle, elle s'inscrit forcément au plus près des pratiques, voire au cœur de certaines d'entre elles, tout en cherchant une légitimation par la théorisation de ses principes. Ce que – sur le plan allégorique ou symbolique – véhicule le mouvement circulaire dans le cas, par exemple, des représentations figurées de la danse en rond, ne peut que dialoguer, culturellement, voire empiriquement, avec les pratiques disciplinaires qui se servaient de ces représentations dans les espaces de formation et de sociabilité : il ne faut, en effet, pas oublier que l'agrément est un critère dont les

disciplines font le plus grand cas, ni que les manuels de danse appartiennent au champ de la littérature disciplinaire comme les manuels des bonnes conduites.

- 2 Nous avons choisi d'analyser ici deux exemples d'images de danses gravées entre la deuxième moitié du XVI^e et la première moitié du XVII^e siècle : *Le Branle des Folles*, gravure anonyme de 1560, et *La ronde* de Jacques Callot de 1621. Les deux estampes nous semblent en effet illustrer le rapport que la danse permet d'établir entre la modernité disciplinaire, ordinatrice, et l'Antique, porteur de tensions symboliques ou psychiques. De plus, ces deux estampes sont liées à la question de la discipline, par leur genèse et du fait de leur utilisation à travers les époques. Mais avant d'en venir à l'analyse de ces deux objets iconographiques, consacrons quelques mots à l'introduction de la figure de la danse en cercle.
- 3 Le mouvement circulaire pose d'emblée le problème de la mobilité et de la réversibilité symbolique du signe⁵. Qu'il se manifeste par la figure incarnée du cercle ou par le simple tracé de cette figure géométrique au sol, en chaîne ouverte ou fermée, exécutée par des danseurs se prenant ou pas par la main, ce mouvement circulaire pose problème sur le plan théologique⁶ et moral, et les danses circulaires font l'objet d'une histoire très riche d'interdictions et de polémiques⁷. Notre intérêt ici se porte sur les raisons anthropologiques de la méfiance morale envers les danses qui jouent avec la figure du cercle, intensificatrices d'émotion, aussi bien à l'exécution qu'à la contemplation. La ronde en particulier, et son paradigme chorégraphique qui se prête à l'« inversion énergétique⁸ » propre aux *Pathosformeln*, revient dans le domaine de la représentation théâtrale et figurée depuis l'Antiquité, par résurgences ou transmissions⁹. Cette intensification émotionnelle, que le cercle dansé provoque si efficacement chez l'exécutant ou chez le spectateur, tiendrait à cette capacité formelle de rendre visuellement et sensiblement manifeste ce qui, de la façon la plus purement pulsionnelle, rattache l'homme à la vie. C'est la raison pour laquelle nous inscrivons ces deux images dans l'histoire culturelle des *pathosformeln*¹⁰.
- 4 Sans être immédiatement utile à la reconstruction historique d'une pratique précise, un travail comparatif de celles-ci permet en revanche de saisir plus justement la manière dont l'imaginaire collectif a été concerné et nourri par la figure en question, au point d'en faire un *topos* traversant tous les genres artistiques et toutes les pratiques sociales. Comment se pencher sur l'histoire de la danse sans mesurer l'ampleur de la recherche artistique d'une époque autour d'un genre de mouvement bien spécifique, dont l'effet joue aussi diffusément un rôle expressif et symbolique au sein des représentations, à savoir, aux endroits du regard partagé ?
- 5 En mettant de côté le critère chronologique, nous allons d'abord étudier la moins ancienne des deux images – *La ronde* de Callot. Car, à ce stade de notre recherche, il ne s'agit pas pour nous de suivre une ligne évolutive dans l'analyse de traitement que les deux images proposent du mouvement circulaire pris dans une ronde et dans un branle. Exemple par la précision du dessin et de la composition, l'image de Callot a été pour nous un sujet précieux de réflexion. C'est en nous confrontant aux problèmes posés par celle-ci, que la méthode que nous présentons ici a vu le jour.

La ronde de Callot

- 6 Parmi ses *Caprices* (1617-1621), Jacques Callot signe un dessin gravé d'une ronde¹¹ de personnages masqués de la *Commedia dell'arte* et de satyres¹² (Figure 1). Contemporains du ballet de cour en France¹³ et des albums d'allégories qui circulent alors dans une Europe gourmande d'images, les *Caprices* puisent dans l'imaginaire culturel et collectif avec une hardiesse dont on compte relever certains enjeux. À l'époque, Callot est à Florence, immergé dans l'atmosphère médicéenne de la représentation du pouvoir et des nombreux spectacles, fêtes, événements théâtraux, ballets grandioses qui lui inspirent de nombreuses planches¹⁴.
- 7 À première vue, et selon la méthode de Panofsky concernant le premier niveau de signification¹⁵, on repère facilement le motif de la ronde – ici motif de la danse – que suggère le titre de l'estampe.
- 8 Ce motif est accentué par l'effet de mouvement qui traverse les corps des neuf personnages qui sont enchaînés en cercle, par croisement de poignets, ainsi que d'un dixième personnage qui agite un petit tambour à grelots tout en dansant au centre de la ronde. Si l'on s'arrête quelques instants à ce premier degré de lecture, que Panofsky appelle aussi le degré de la signification « naturelle », l'on irait spontanément chercher le « pas » de cette danse, et les éléments cinétiques qui nous permettent de visualiser celle que Jean-Michel Guilcher, en faisant référence aux pratiques sociales de la ronde, définit comme une danse « de tradition immémoriale » qui répond au « besoin d'un accord et d'une expression unanime¹⁶. » Dans la ronde de Callot, les torsions des corps qui tiennent sur un pied ne nous permettent pas d'établir avec certitude la direction envisagée par chacun des personnages. Ceci jette un premier trouble quant à l'effet de concordance attendu, aussi bien sur le plan technique que sur le plan symbolique. D'autant plus qu'au premier plan de l'image, légèrement déplacé sur la gauche, le seul personnage féminin se tient immobile, les deux pieds plantés au sol et croisés en dehors, parfaitement droit, le regard tourné vers l'axe visuel indiqué par son pied gauche. Cette sorte de Colombine porte une robe à double jupe qui ne présente aucune trace d'un quelconque mouvement passé. Elle est ainsi prise entre un satyre et un Docteur qui semblent, eux, vouloir avancer vers leur droite, si l'on s'en tient à la rotation de leurs hanches et à l'envoi de leurs pieds gauches déjà en l'air. En revanche, le zanni qui marque l'extrémité gauche de la ronde, en tenant la main droite du premier satyre, ainsi qu'un deuxième satyre, à la droite du Docteur, sont en axe sur leurs jambes gauches et semblent vouloir retirer leur pied droit pour l'envoyer dans la direction opposée. Fort de ce constat, le chercheur doit se résigner à ne reconnaître ni la véritable direction de la ronde, ni les règles de sa conduite ; et déceler les traits de ce que l'on peut définir comme une sorte de « discordance ». Celle-ci nous conduit, par un premier glissement de lecture, au degré de signification secondaire, aussi dit conventionnel. C'est le temps de l'allégorie, de l'emboîtement des signes qui organisent un système de résonances, entre passé et présent. La ronde des masques de la *Commedia dell'arte* appartenant à la forme théâtrale moderne par excellence, et qui catalysait le regard de l'Europe entière au temps de Jacques Callot, est mise en résonance avec la forme antique du dithyrambe ou du chœur de la comédie grecque, par le biais des satyres, ces personnages mythiques qui faisaient partie – avec les ménades – du cortège de Dionysos ainsi que des chœurs du théâtre athénien. L'Arlequin, reconnaissable au centre de la ronde par les attributs qui sont les siens : dont le masque noir et le bâton

d'origine dionysiaque¹⁷, occupe ici la place du danseur qui jouait dans le dithyrambe les gestes de Dionysos. Lié au dieu de l'Antiquité par sa qualité métamorphique, l'Arlequin en serait ici la figure déplacée temporellement : réactualisation d'une force expressive que le mouvement signifie en premier. Mais c'est peut-être par ce glissement que l'image de la ronde intègre ce que Georges Didi-Huberman appelle « le domaine de l'équivoque et de la multiplicité du sens¹⁸ ». Aussi, nous nous limiterons à remarquer un dernier élément de cette ronde venant complexifier sa lecture et allant dans le sens du détournement de l'idée de concorde et d'harmonie. Les personnages tournent en effet le dos au centre, dans un geste que la démonologie désigne comme étant le propre des danses du sabbat. Serait-ce là une référence, pourtant trop évidente, aux accusations d'origine doctrinale qui affirmaient, à la même époque, la nature satanique aussi bien des danses en rond que du théâtre profane ? Comment fonder cette certitude ? Le masque de l'Arlequin est également composé de traits sataniques, dont la bosse sur le front et sur celui des plus connus de ses *lazzi* seraient des indices sans équivoque¹⁹. Dans le cadre de la culture judéo-chrétienne, Satan était à la fois le premier être capable de métamorphoses – en serpent dans la Genèse – et le seul dont le mouvement est toujours défini par sa circularité²⁰. Mais cette représentation de la ronde dans un espace vide marqué en tout et pour tout par le cercle des masques nous semble dépasser la simple allégorie des arts maudits²¹. Constatons plutôt que cette image organise et agence une série de signes contradictoires qui en font une sorte de champ de forces traversé par des tensions multiples. Cosmique, par la figure du cercle, évoque un temps infini faisant du sur-place, la ronde semble ici organiser un désordre derrière la façade du chœur géométriquement ordonné. Précisément, en tant que *topos* cosmique, le cercle réunit tous les contraires²² et la danse en cercle est symboliquement réversible. De plus, la forme cinétique ne semble pas ici fonctionner avec la description concrète des gestes. En effet, elle donne à voir des corps pris dans une dynamique dont la dimension collective paraît impossible aussi bien en raison de la présence d'un frein majeur – la figure immobile – que des directions contradictoires esquissées par les différents personnages. De plus, ils s'opposent les uns aux autres par des postures contraires : tous les personnages semblent en mouvement, sauf un ; tous tournent le dos au centre, sauf deux ; tous soulèvent la jambe droite sauf trois. Traversée par un effet de mouvement qui injecte dans l'image, une intensification dont la nature vivante a été l'objet d'un travail d'Aby Warburg, cette image de danse en cercle n'est en effet pas étrangère à la question du pathos tragique par sa référence dionysiaque au dithyrambe. Le choix de donner un effet de mouvement à l'image fixe est donc ici indépendant d'une volonté descriptive, au sens documentariste, d'une danse en particulier²³. On dirait même que, pour Caillot, cette fonction descriptive est considérée comme négligeable par rapport à la remarquable valeur expressive produite par l'effet de mouvement. L'exemple des manuels de danse rédigés à cette époque nous semble en cela emblématique : la nécessité descriptive dictée par la fonction médiatico-didactique de ces livres est mise à mal par l'absence de toute qualité cinétique dans les estampes qui illustraient ce pan de la littérature disciplinaire (Figure 2). Nous pensons que le non-recours à l'effet de mouvement en cet endroit spécifiquement consacré à la danse, serait donc imputable à la perception que l'on se faisait de celui-ci comme expression du pathos : il n'aurait pas été justifié dans le cadre d'une écriture disciplinaire ayant pour but éthique de former à la maîtrise de soi.

- 9 Dans la ronde de Caillot, l'émergence de l'élément émotif enfoui, obtenue par l'effet de mouvement, est liée à la réversibilité symbolique de la ronde : figure qui organise les contraires.

- 10 Est-ce que la danse serait donc réduite dans cette œuvre à une figure symbolique ? Nous ne croyons aucunement qu'il s'agisse là d'une réduction du sens de la danse à sa dimension gestuelle, mais au contraire d'une amplification de sens symboliquement, en raison de sa puissance anthropologique. Si le sujet de notre travail est le mouvement circulaire – celui-là même qui, depuis Platon, a fait l'objet d'une véritable théologie, que Sloterdijk nomme la « cosmothéologie²⁴ » –, c'est précisément parce qu'il traverse les représentations de la danse aussi bien dans les pratiques sociales que dans les formes théâtrales, profanes et sacrées, que dans les formes figuratives néoplatoniciennes ou/et édifiantes, en posant dans tous les cas, et par chacune de ces pratiques, la question du contrôle des émotions, voire de la place des pulsions dans la civilisation occidentale. Il pose la question. Mais est-ce qu'il permet d'y répondre ?
- 11 *La ronde* de Callot, pour sa part, nous semble symptomatique de ce que la première modernité porte comme tensions ancestrales, et héritage symbolique, derrière le masque d'un théâtre contemporain et révolutionnaire sur les plans social et esthétique – la *Commedia dell'arte*. Par conséquent, et par-delà le thème édifiant des arts maudits, l'image semble inviter le regard du spectateur à une mobilité interprétative et à une circulation entre des sens multiples ; une mobilité du sens strictement liée au jeu de résonance entre les éléments mnémoniques et sensoriels qui la constituent.
- 12 Rappelons que les années du séjour de Callot à Florence sont les années du procès de Galilée, accusé par les Dominicains et les Jésuites de défendre la théorie sacrilège de Copernic. L'ordre céleste et sa mécanique interne font alors plus que jamais l'objet d'un tabou, et, par là même, de croyances contradictoires. Le sens enfoui, l'émergence de l'élément païen par la présence de signes qui ne peuvent échapper à l'œil attentif, sa référence à l'univers démoniaque, ainsi que l'inquiétude qui traverse *in fine* la ronde de Callot, nous apparaissent, dans leur ensemble, des éléments d'autant plus significatifs qu'ils émergent dans ce contexte, d'une Florence où les acteurs de la Contre-Réforme durcissent la lutte contre le paganisme d'une part, et l'esprit scientifique d'autre part²⁵.

Le Branle des folles de la collection Marolles

- 13 Cette deuxième estampe (Figure 3) fait partie de l'un des albums de la collection Marolles²⁶ conservé dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France depuis sa constitution au début du XVII^e siècle²⁷. Michel de Marolles (1600-1681) était un humaniste et historien, il relia son activité de collectionneur d'estampes à sa fonction de précepteur de princes. Dans ses *Mémoires*, il déclare en effet ceci :
- « Pour former l'esprit d'un prince, il est certain que les estampes choisies et bien disposées donnent agréablement la connaissance non seulement de toutes les sciences et de tous les beaux arts, mais encore de toutes les choses imaginables²⁸. »
- 14 L'estampe serait ainsi un outil disciplinaire efficace en raison de sa capacité à former l'esprit au moyen de l'agrément, et parce qu'il permet non seulement l'acquisition d'un savoir, mais aussi la compréhension de « toutes les choses imaginables ». Or, comme le théorisent les doctrines de l'époque, l'imagination est le lieu où agissent les vestiges des expériences fondatrices de l'humanité – le *vestigium* de Dieu, mais aussi le *vestigium* de l'ange déchu : images éloignées, obscures et ponctuellement réactivées par l'imagination au travail. La fonction disciplinaire du précepteur, du fait de ses outils opérationnels, consiste à former la conscience, faite d'intelligence et de volonté, pour la rendre capable de discerner, parmi les « choses imaginables », celles issues des vestiges positifs et celles

reliées, au contraire, aux vestiges sulfureux²⁹. Ce qui nous paraît aussi remarquable chez ce moraliste, c'est l'intérêt qu'il porte parallèlement à la pratique de la danse, qui fait l'objet d'un traité sur le ballet qu'il rédige en le joignant à ses mémoires³⁰, peu de temps avant la fondation de l'Académie Royale de danse qui accompagne l'accès au règne personnel de Louis XIV. Au sujet de la danse, c'est précisément la préoccupation de l'intelligible et du dessin qui, chez Marolles, l'emporte sur la question du corps et de l'exécution du mouvement. Collectionneur d'images didactiques, il portait sur la danse le regard de l'expert en peinture et du précepteur moraliste. Ce spécialiste de l'estampe se considérait en effet comme suffisamment compétent pour juger en connaisseur les danses pratiquées à son époque avec la même autorité que celle qui lui était reconnue en tant que précepteur. Il représente ainsi la circulation entre la pratique de la danse, ses représentations et sa dimension disciplinaire, ce phénomène que notre projet tente de « comprendre » dans toute sa complexité.

- 15 Comme le suggère son titre, dont on ne connaît pas l'origine, l'estampe que nous avons choisie pour notre étude représenterait un branle, ou danse en chaîne ouverte. Si l'on admet cet axiome, il s'agit d'une danse qui tirerait ses origines des basses-danses qui s'étaient complexifiées dans le cadre des pratiques des XIV^e et XV^e siècles, mais pour lesquelles l'intérêt s'est affaibli au cours du XVII^e siècle. À cette époque, la belle danse prenait en effet le dessus dans certains contextes sociaux, pour des raisons qui ne sont aucunement étrangères à la dimension disciplinaire de la sociabilité moderne en France car, pour le dire avec les mots employés par Michel De Pure dans *L'idée des spectacles*, elle serait

« toujours plus majestueuse, et sent mieux la personne de qualité, et ce qui vaut encore beaucoup mieux, la modestie et la vertu³¹ ».

- 16 Au contraire, le branle, dont l'exécution demande « plus de gayeté », « débauche[rait] bientôt toute la gravité » en engageant « l'un et l'autre sexe à des agitations et à des secousses tout autrement vigoureuses³² ». Si l'on s'en tient aux mots de De Pure, qui ne sont représentatifs que d'un courant de pensée n'étant pas forcément le reflet des pratiques, le branle serait désormais considéré par certains comme un exercice désordonné. Les nouveaux codes de l'élite définissent en effet l'honnêteté en l'opposant à la *scompostezza* ou agitation des gestes, et aux mouvements amples. La contenance dans le mouvement, assurée par la gravité et la justesse, serait alors le principe premier de la belle danse qui répondrait, elle, aux exigences disciplinaires du nouvel ordre moral.

- 17 À l'aune de ces quelques précisions concernant le collectionneur Marolles, regardons de plus près l'estampe que le catalogue de la BnF date de l'année 1560, et dont l'auteur reste anonyme. La gravure semble porter les marques d'un produit largement diffusé et d'une valeur artistique relativement peu élevée. À l'étude matérielle de l'estampe, on discerne en effet les traces d'une planche fêlée, endommagée à cause de trop nombreux tirages, ce qui en aurait réduit la valeur marchande, et nous laisse imaginer une très large diffusion³³. De plus, la graphie bâtarde des inscriptions qui accompagnent le style burlesque des figures, qui mêle différentes sortes de polices de caractères, fait de cette estampe un objet curieux et peu cernable à partir des critères artistiques habituels. Selon le titre que Marolles aurait donné à l'estampe, l'image donnerait à voir un espace choral fait d'un branle et qui représenterait l'espace de la folie, à savoir, le désordre de l'esprit où s'enracinent les vices. Le dessin présente quinze femmes se tenant par la main ou par l'intermédiaire de mouchoirs en tissu³⁴, qui évoluent autour d'un centre marqué par une seizième femme placée sur un socle et jouant de la trompette. Cette dernière, allégorie de

la *Renommée*, sépare sur le plan visuel les deux figures du fond, qui ne ferment donc pas la chaîne. Toutes les femmes en branle portent un bonnet à oreilles d'âne et au-dessous de chacune est écrit un mot la désignant. Or, pour quatorze d'entre elles, il s'agit d'adjectifs substantivés, tous étymologiquement liés à un vice et indiquant soit exactement les sept péchés capitaux – l'avarice, la gourmandise, la colère, la luxure, l'orgueil, l'envie, la paresse – soit le renversement des vertus cardinales – la justice, la prudence, la tempérance et la force. Ainsi, la sagefolle, la curieuse, la paresseuse, la jasarde, l'envieuse, la médisante, la fière, l'ambitieuse, la flatteuse, la luxurieuse, la querelleuse, la gloutonne, l'avaricieuse et la prodigue évoluent à la suite d'une quinzième figure qui porte un nom au demeurant incompréhensible : la berulice. Cette dernière fait un geste de sa main gauche et semble conduire le branle.

- 18 L'espace de la danse, pris de la sorte dans un dessin qui insiste sur la géométrie du cercle par un jeu de concentricité architecturale, reste malgré tout ouvert, car la berulice et la sagefolle coupent la chaîne. Sur ce point, nous consultons l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, dans l'édition de 1596, et nous y lisons ceci :

« Quand vous commencez un branle, plusieurs autres se joindront avec vous, tant jeunes hommes que demoiselles, et quelques fois une qui est la dernière en la danse, prendra votre main gauche, et ainsi se fera une danse ronde³⁵ ».

- 19 La ronde serait alors une forme possible du branle. Son devenir idéal, selon Jean-Michel Guilcher. Quant à la représentation de la danse, saisie ici peut-être en train de devenir la ronde qu'elle n'est pas encore, nous retrouvons également les éléments de la discordance cinétique repérés dans *La ronde* de Callot : l'absence d'une quelconque coordination des pas, la dissociation directionnelle des personnages, diverses incohérences cinétiques et expressives, ainsi que la présence de deux figures semblant inanimées. Ces deux figures – la curieuse et la luxurieuse – marquent les extrêmes d'un même diamètre et ressemblent étrangement à la Colombine de *La ronde* de Callot aussi bien par leur posture immobile que par l'aplomb de leurs robes évasées. Champ de force mettant en tension les contraires, l'image fixe saisit l'essentiel de la symbolique cosmique dans un détournement apparent du modèle positif de la ronde harmonieuse. Elle présente également une intensification pathétique car la forme géométrique du cercle organise un effet de mouvement, comme si l'apollinien capturait un instant le dionysiaque dans un équilibre au caractère toujours provisoire³⁶. Or, ce premier espace que dessine le branle – espace du désordre et du pathos s'il en est – est pris dans un second cercle, concentrique, qu'est l'espace architectural. Un mur de fond, figurant une construction massive, sépare les personnages de l'extérieur et semble endiguer le mouvement qui anime l'espace intérieur. Enfermement partiel, car la circulation entre les deux espaces est assurée par deux fenêtres placées légèrement en hauteur et qui permettent aux deux figures féminines placées de manière spéculaire et appartenant à l'espace extérieur, d'être spectatrices de la danse. Par leurs gestes et le parchemin qu'elles exhibent, celles-ci semblent en battre le temps. Leurs regards contiennent une étrangeté qui les place comme en dehors de la scène qui se déroule plus bas. À l'abri de la débauche spirituelle que représente le carnaval du branle, la très jeune, à la droite de l'image et la vieille, à gauche, représentent les saisons de la vie qui circonscrivent l'âge de la maturité et de sa plénitude.
- 20 L'espace architectural de cette image serait-il donc le fruit des théories politiques récurrentes qui se sont développées dans le cadre des utopies disciplinaires du XVIII^e siècle ? Une préfiguration du dispositif panoptique, ce bâtiment construit de manière à

pouvoir surveiller tous ceux qui y sont enfermés. L'espace architectural du dessin serait ainsi « disciplinaire » parce qu'il tient enfermé le groupe des danseuses, tout en maintenant la possibilité qu'il soit observé de l'extérieur. Les maladies de l'âme sont en effet, ici rendues visibles et littéralement lisibles. À ce stade de notre analyse, nous nous posons la question suivante : est-ce la folie qui met en branle ces femmes aux oreilles d'âne ? Ou bien, à l'opposé de cela, est-ce le pouvoir régulateur de la société qui conduit à cette mise en branle, correspondant à la mise en ordre de ces maux plus ou moins ordinaires, mais tous également vicieux à la lumière du regard disciplinaire ?

- 21 Dans tous les cas, le pouvoir régulateur que permet le cercle est ici (re)doublé par un deuxième dispositif, autrement contraignant. Au centre du dessin, sur le socle d'où domine la dame à la trompette, le lecteur peut lire : « Folles que l'on lie, pour ce branle avancer, de ma trompe jolie, je vous ferai danser ». La Renommée est, elle aussi, une allégorie réversible, signifiant à tour de rôle ou simultanément la gloire du prince – en s'offrant en spectacle comme son *double* attendu – ou la divulgation du Mal et de l'infamie³⁷. En dominant depuis son socle l'univers de la folie dont elle anime la danse, elle règne aussi sur l'espace disciplinaire qui pourrait être lu comme une des variations de la représentation de son « palais³⁸ ». La trompe de la Renommée mettrait en branle les vices d'une humanité qui est ici représentée au féminin. En les exposant, elle les montre ; en les montrant, elle les rend visibles et reconnaissables, et les soumet ainsi à une admonition qui est un rappel à l'ordre pour le spectateur. Mais nous considérons impossible d'affirmer avec certitude que le moteur de sa présence est la volonté de représenter le pouvoir de la juste gouvernance. Cet élément de réponse reste donc exposé à une double lecture.
- 22 Polysémique, parce que présentant tout un réseau de tensions signifiantes et d'ambivalences sur le plan symbolique, cette image d'une danse circulaire représente simultanément l'ordre et le désordre, imbriqués, emboîtés à l'image des pierres taillées et des cercles concentriques du dessin. Autrement que dans le dessin de Callot, où la danse est espace unique et unique dispositif, l'on retrouve dans cette estampe anonyme une circularité du sens complexifiée par le redoublement spatial et par la circulation des regards des personnages entre ces espaces concentriques. Ce qui ne va pas sans nous rappeler la logique chiasique de la danse dans les Emmélie tragiques du théâtre antique, telle que se la représentent généralement les interprètes de la forme tragique à la Renaissance : chiasique et rythmique, par l'alternance d'un premier sens – le tour de droite à gauche du chœur – puis de son revers – le retour de gauche à droite – suivis de la stase – le chant du chœur enfin à l'arrêt. Les deux gravures réunissent tous ces états – directions en opposition et immobilité – et les mettent en tension dans un dessin où les personnages semblent traversés par le mouvement, au lieu d'être les exécutants d'une danse reconnaissable comme telle, pour ses pas et ses règles.
- 23 Une première conclusion, forcément provisoire, serait de dire que ces images de danses en cercle frappent l'imagination du spectateur par l'effet de mouvement qui traverse les corps pris dans la forme circulaire et chorale, et que par là même, elles font *pathosformel*. Intensificatrices de vie, elles permettent l'émergence et l'appréhension sensible de la tension entre les pulsions enfouies et l'orientation formelle qui en exorcise le penchant malin, tout en donnant à le ressentir. Elles présentent ainsi une véritable danse des signes, en montrant à la fois la capacité de renouvellement de la figure du mouvement circulaire dans l'espace culturel de la modernité, ainsi que sa mobilité et sa complexité sémantiques. Une complexité signifiante qui nous semble en effet résister, voire

échapper, à l'encadrement moral et sémantique du discours disciplinaire – tant dans sa fonction éducative que dans sa fonction répressive.

Figure 1



Jacques callot, « La Ronde », dans *Les Caprices* (1621-1622).

© BnF, IFF17 Callot, 437.

Figure 2



Giacomo Franco, illustration du *Il Ballarino*, de Fabrizio Caroso, 1581, p. 64.

© BnF, Source gallica.bnf.fr/Ancien fonds du Conservatoire.

Figure 3



Anonyme, *Le Branle des Folles*, Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes (1500-1650).

© BnF, coll. Marolles, 1560, folio 98.

BIBLIOGRAPHIE

- ARBEAU Thoinot, *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.
- ARCANGELI Alessandro, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Rome, Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2000.
- BOSSEBOEUF Louis-Auguste, *Michel de Marolles : sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1971.
- BOURCIER Paul, *Danser devant les dieux. La notion de divin dans l'orchestrique*, Paris, Danse en Sorbonne, 1989.
- CANOSA Romano, *Storia dell'Inquisizione in Italia: dalla prima metà del Cinquecento alla fine del Settecento*, Vol. IV, *Milano e Firenze*, Rome, Éditions Angelo Ruggeri, 1988.
- CAPODIECI Luisa, *Medicaea Medaea*, Genève, Droz, 2011.
- CARERI Giovanni, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *Image et anthropologie*, n° 165, janvier-mars 2003, pp. 41-76.
- CHARTIER Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, a. 49, n° 2, 1994, pp. 407-418.
- DEKONINCK Ralph, *Ad Imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- DE PURE Michel, *L'idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668.
- DI BELLA Sarah, « La sublimation de la violence sacrificielle dans la dramaturgie jésuite sicilienne : Scammacca et la ronde mystique », *Littératures classiques*, « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e et XVII^e s.) », n° 73, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 241-253.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- GINZBURG Carlo, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Paris, Les Presses du réel, 2013.
- GUILCHER Jean-Michel, *Rondes, branles, caroles. Le chant dans la danse*, Brest, CRBC, 2003.
- HOURCADE Philippe, « Amor Malato, Marolles et l'art du ballet », in GALLI PELLEGRINI Rosa, MERELLO Ida, ROBELLO Franca (dir.), *La Guirlande de Cecilia. Studi in onore di Cecilia Rizzo*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996, pp. 249-260.
- LECOMTE Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.
- MARIN Louis, « Il Capriccio à partir des Caprices de Saint Amant et de Jacques Callot », in MOREL Philippe et NISSIRIO Cesare (dir.), *Il Capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento*, Florence, Carte Segrete, 1983.

- MARIN Louis, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- MARIN Louis, *La Critique du discours. Études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- MARIN Louis, *Opacité de la peinture*, Paris, Édition Usher, 1989.
- MAROLLES Michel de, *Suite des Mémoires, III, Neuvième discours : Du Ballet*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657.
- MCGOWAN Margareth, *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- NORDERA Marina, « Prendre par la main », in GLON Marie, LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoire des gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, pp. 165-179.
- PONTREMOLI Alessandro, « Fra mito e storia. Le origini della danza nei trattati... », in MATTIODA Enrico (dir.), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Florence, Olschki, 2010.
- RECHT Ronald, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », in WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Ecarquillé-INHA, 2012.
- RUEL Marianne, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- SADOUL Georges, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969.
- SIGURET Françoise, *Les Fastes de la renommée*, Paris, CNRS, 2004.
- SLOTERDIJK Peter, *Globes. Macrophéologie. Sphères II*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.
- ZORZI Ludovico, *L'Attore, la commedia, il drammaturgo*, Turin, Einaudi, 1990.

NOTES

1. Selon Foucault, l'association entre signe et sens, qui constitue le fondement de la norme, ne relevant pas d'une « nature » ou d'une « origine » mais étant le résultat d'une construction à visée de domination et de contrôle, est par définition problématique puisqu'elle pose le problème de la « déviation » dans les pratiques de la lecture, du rapport à soi et à l'autre. Même si ce principe traverse toute l'œuvre de Foucault, des ouvrages y font plus explicitement référence : FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 ; *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
2. Voir : CHARTIER Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, a. 49, n° 2, 1994, pp. 407-418, 414, 417. MARIN Louis, « Introduction. L'être de l'image et son efficace », in *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 9-22 ; *La Critique du discours. Études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 ; *Opacité de la peinture*, Paris, Édition Usher, 1989.
3. Sur le *pathosformel* ou formule du pathos ou forme pathétique : REIGHT Ronald, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », in WARBOURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Ecarquillé-INHA, 2012, p. 20 ; CARERI Giovanni, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *Image et anthropologie*, n° 165, janvier-mars 2003, pp. 41-76, p. 47 ; DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 281. De l'étude de ces incontournables références, nous retiendrons l'aspect d'intensification de vie que la formule de *pathos* donne à ressentir et à penser du fait des facteurs suivant : l'introduction de l'effet de mouvement dans l'image fixe dans un espace sémantique qui

crée une tension entre la mise en forme et l'irreprésentable, et la relation thématique ou symbolique de la figure au tragique et au sacrifice.

4. À ce sujet, voir : LECOMTE Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014 ; en particulier, les premières pages du chapitre « Des pratiques corporelles du gentilhomme », pp. 143-152.

5. La recherche qui est à l'origine de ces réflexions et hypothèses a comme objet le théâtre de collège jésuite de la Sicile espagnole pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle. Les images que nous analyserons dans ces pages sont convoquées parce qu'appartenant à une même famille iconographique renvoyant symboliquement à la figure de la danse telle que les jésuites siciliens la pensent et la défendent, et cela jusqu'à la deuxième moitié du XVII^e siècle : prise dans un mouvement circulaire et chiasique. Voir l'article : DI BELLA Sarah, « La sublimation de la violence sacrificielle dans la dramaturgie jésuite sicilienne : Scammacca et la ronde mystique », *Littératures classiques*, « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e et XVII^e s.) », n° 73, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 241-253.

6. Au sujet des condamnations de l'Eglise qui en interdit la pratique dans le contexte liturgique et sacré : BOURCIER Paul, *Danser devant les dieux. La notion de divin dans l'orchestrique*, Paris, Danse en Sorbonne, 1989 ; RUEL Marianne, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

7. La sentence prononcée par Jacques de Vitry autour de 1200 – « *Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus* » – fera référence pendant plus de cinq siècles. Voir : ARCANGELI Alessandro, *Da Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Trévise, Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2000, p. 73.

8. Carlo Ginzburg nous apprend qu'à l'origine de l'intérêt de Warburg pour les « formules d'émotion », se trouve ce passage rédigé par Joshua Reynolds, qu'il avait connu par l'intermédiaire de Darwin. : « Il est curieux d'observer, et c'est sûrement vrai qu'il s'en faut d'une petite variation pour que les extrémités que peuvent atteindre des passions opposées puissent être représentées par une même action ». GINZBURG Carlo, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Paris, Les Presses du réel, 2013, pp. 7-9.

9. Carlo Ginzburg en écrit ceci : « La transmission des *Pathosformeln* dépend de contingences historiques ; les réactions humaines face à ces formules dépendent de contingences complètement différentes, au sein desquelles les temps plus ou moins brefs de l'histoire s'entrelacent avec les temps très longs de l'évolution », *Ibid.*, p. 10.

10. DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*

11. *Catalogue de l'œuvre gravée de Callot - 223, 437* : « A. 1^{ère} planche gravée à Florence. Divers figurants de la Comédie Italienne, pantalon etc., dansent une ronde en se tenant les mains autour d'un zani qui joue du tambour de basque. Dans la ronde on ne voit qu'une femme, de face au 1^{er} plan vers la gauche, avec une aigrette dans sa chevelure. Dimensions de la planche : h 0,056 à gauche et 0,055 à droite, l 0,080. Eau forte originale. », par Jules Lieure, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, tome I, 1989.

12. Ces figures dans lesquelles nous identifions des satyres ont un corps sur lequel on retrouve des traits empruntés à certains personnages des *Balli de Sfessania*, dessinés par Callot quelques années plus tard. Ici le port du *fallus* s'accompagne du pied de chèvre, en même temps que les satyres sont dépouillés des prétendus traits des masques de la *Commedia*, et du Pantalon en particulier, dont les traits seront plus présents et variés dans les *Balli* (chapeaux, plumes, chemises bouffantes, etc.) À l'époque florentine, Callot n'hésite pas à placer les masques de la *Commedia dell'arte* même dans ses gravures de ballet, comme celle de *La Guerre d'Amour*. Les silhouettes des masques font alors le cadre du « spectacle de Princes » et ont déjà les traits satyriques, voire méphistophéliques, que Callot leur gardera toujours. Voir : SADOUL Georges, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969, p. 78, 95.

13. Voir : CHRISTOUT Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, Paris-Pantin, Éditions Picard-CND, 2005, p. 40.
14. Au sujet des gravures des *Trois Intermèdes*, depuis la représentation de la tragédie-opéra d'Andrea Salvatori, *La Libération de Tyrrhéno et d'Arnéa*, donnée au Palais Pitti pour le carnaval de 1617 et le mariage du prince d'Urbino, Georges Sadoul écrit : « Le second intermède [*L'Enfer s'arme pour venger Circée*] est d'autant plus singulier que Callot y ajouta sans doute de nombreux personnages imaginés par lui-même. [...] Toute une part de l'art de Callot sera liée à ce divertissement infernal », *op.cit.*, p. 75.
15. PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Gallimard, 1967.
16. GUILCHER Jean-Michel, *Rondes, branles, caroles. Le chant dans la danse*, Brest, CRBC, 2003, p. 156. Plus tôt, dans son ouvrage, il avait aussi écrit que le branle en rond « apporte une capacité immédiate de rassembler, mettre en ordre et unir. D'une multitude disparate il fait d'emblée un organisme cohérent. », p. 18.
17. ZORZI Ludovico, « La maschera di Arlecchino », in *L'Attore, la commedia, il drammaturgo*, Turin, Einaudi, 1990, pp. 154-171.
18. DIDI-HUBERMAN Georges, *Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
19. ZORZI Ludovico, *op. cit.*
20. ARCANGELI Alessandro, *op. cit.*, pp. 69-73, 246-253.
21. « Le caprice donc ou la diversité de l'infini, saisie, appréhendée d'un seul coup d'œil – et non par progrès de raisonnement –, qualitativement, par la jonction instantanée des contraires ; qui exige pour s'effectuer avec une telle impérieuse décision, la rigueur et l'équilibre tendu d'une indiscutable composition. Et c'est sans doute là que se manifeste le plus nettement l'un des nombreux paradoxes qui animent la notion littéraire et artistique de caprice : le dérèglement réglé de son jeu variationnel ; la diversité exacte du trait n'inscrit l'infini du monde qu'à la condition de trouver le cadre d'une architecture de l'espace et de la lumière qui avec une subtilité sans équivoque ordonne les plans et les valeurs ». MARIN Louis, « Il Capriccio à partir des Caprices de Saint Amant et de Jacques Callot », in MOREL Philippe, NISSIRIO Cesare (dir.), *Il Capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento*, Florence, Carte Segrete, 1983.
22. Le principe de la *coincidentia oppositorum* est au cœur de la culture renaissance et néoplatonicienne qui maintient un lien fort avec la polysémie du Moyen-Age, suivant la conception polysémique que l'on se faisait du réel. C'est ce qu'Ernest Curtius, en se référant à Aby Warburg, nomme l'harmonie des contraires. Sur la danse cosmique au sein de l'Humanisme européen, voir MCGOWAN Margaret, *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963, pp. 19 et s. ; CAPODIECI Luisa, *Medicæa Medæa*, Genève, Droz, 2011, pp. 248-259.
23. « [...] il va de soi que le mouvement n'est pas une simple translation ou narration d'un point à un autre. Ce mouvement est sauts, coupes, montages, mises en rapport déchirantes. », DIDI-HUBERMAN Georges, « Préface. Savoir-Mouvement », in MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 19.
24. SLOTERDIJK Peter, *Globes. Macrosphéologie. Sphères II*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010, pp. 18-26.
25. CANOSA Romano, *Storia dell'Inquisizione in Italia : dalla prima metà del Cinquecento alla fine del Settecento, Milano e Firenze*, vol. IV, Rome, Éditions Angelo Ruggeri, 1988.
26. *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes (1500-1650)*, coll. Marolles, 1560, folio 98, BnF.
27. Colbert acheta, au nom du Roi et pour 28.000 livres, l'intégralité de sa première collection.
28. Voir : BOSSEBOEUF Louis-Auguste, « Mémoires de l'abbé de Marolles », in *Michel de Marolles : sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1971, p. 259.
29. DEKONINCK Ralph, *Ad Imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005, pp. 101-106.

30. DE MAROLLES Michel, *Suite des Mémoires*, III, *Neuvième discours : Du Ballet*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657, pp.167-195. Voir à ce sujet l'article de HOURCADE Philippe, « *Amor Malato*, Marolles et l'art du ballet », in GALLI PELLEGRINI Rosa, MERELLO Ida, ROBELLO Franca (dir.), *La Guirlande de Cecilia. Studi in onore di Cecilia Rizzo*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996, pp. 249-260.
31. DE PURE Michel, *L'idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668 ; Genève, Minkoff, 1972, p. 278.
32. *Ibid.*
33. J'ai trouvé dans le catalogue du British Museum la version masculine du même dessin, intitulée *Stultorum Chorea* et signée par Frans Hogenberg, qui date entre 1550-1660 selon la fiche du British Museum. Notre étude sur l'histoire et les variations de ces deux gravures est en cours.
34. NORDERA Marina, « Prendre par la main », in GLON Marie, LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoire des gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, pp. 165-179.
35. ARBEAU Thoinot, *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour* (1596), Villiers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 145.
36. RECHT Ronald, *op.cit.*, pp. 7-52.
37. SIGURET Françoise, *Les Fastes de la renommée*, Paris, CNRS, 2004.
38. *Ibid.*, p. 45. L'auteur y revient sur « l'histoire curieuse de ce bâtiment qui, de palais de bronze en *tempietto* ou en navire, dérive lentement de la source ».

RÉSUMÉS

Cet article présente deux analyses iconographiques issues d'un projet sur la figure de la danse circulaire, sur les récurrences et le fonctionnement signifiant de celle-ci lorsqu'elle est prise dans un système de représentation à fond disciplinaire. Une estampe anonyme du XVI^e siècle censée représenter un branle en cercle, suivant la suggestion du titre, et *La ronde* que Jacques Callot grava au début du XVII^e sont considérées en tant qu'images véhiculant une figure cosmique – le cercle en mouvement est la figure de l'ordre cosmique depuis l'Antiquité – qui devient ici « forme pathétique » de par les références plus ou moins explicites aux désordres de l'âme qu'elles contiennent. Le traitement de l'effet du mouvement qui leur est attribué, symptomatique de leur réversibilité énergétique et signifiante, retiendra en effet notre attention. Comment se pencher sur l'histoire de la danse sans mesurer l'ampleur de la recherche artistique d'une époque autour d'un genre de mouvement bien spécifique – ici le mouvement circulaire –, dont l'effet joue aussi diffusément un rôle expressif et symbolique au sein des représentations, à savoir, aux endroits du regard partagé ? Au contact de cette matière, par un travail au croisement de l'histoire du spectacle avec l'histoire de l'art et l'histoire des idées, il s'agira donc de montrer la permanence, la force et la complexité signifiantes de la danse circulaire ainsi que sa résistance au déterminisme sémantique de la pensée disciplinaire.

This article presents two examples of iconographic analysis taken from a research project about the figure of circular dance, its recurrences and meaningful functioning in a representation system with a disciplinary background. An anonymous engraving of the sixteenth century supposed to represent a *branle*, following the suggestion of the title, and the *Ronde* by Jacques Callot engraved in the early seventeenth, are regarded as images conveying a cosmic figure – the moving circle is the figure of the cosmic order since ancient times – which here becomes «pathetic form» by the more or less explicit references to the disorders of the soul. The

treatment of their movement effect, symptomatic of their energy and significant reversibility, will retain our attention. How to look at dance history without measuring the extent of artistic research from a particular time around a kind of very specific movement – here the circular movement – whose effect also plays a diffusely expressive and symbolic role in the representation, namely where the look is shared? In the contact with this material, working at the intersection of the performing arts history with art history and the history of ideas, this inquiry will show the permanence, the strength and signifying complexity of the circular dance as well as its resistance to semantic determinism of disciplinary thinking.

L'articolo propone due esempi d'analisi iconografica facenti parte di uno studio in corso sulla figura della danza circolare, sui suoi ricorsi e sul suo significato quando inserita in dispositivi di natura disciplinare. Una stampa anonima del XVI secolo che rappresenterebbe secondo il titolo, un *branle* in cerchio, e la *Ronde* che Jacques Callot incise agli inizi del XVII secolo, sembrano entrambe veicolare una figura cosmica – il cerchio è figura dell'ordine cosmico fin dall'Antichità –, che qui è anche «figura di pathos» per via dei riferimenti più o meno espliciti ai disordine dell'anima. Ci soffermeremo sul modo di trattare l'effetto di movimento, sintomatico della reversibilità energetica e simbolica dell'immagine. Come guardare alla storia della danza senza misurare il respiro della ricerca artistica di tutt'un'epoca su un tipo di movimento ben specifico – qui il movimento circolare – il cui effetto è direttamente legato a una funzione espressiva e simbolica attribuitagli in seno alla rappresentazione, ovvero negli spazi di condivisione dello sguardo? Di fronte a questa materia iconografica, con un lavoro al crocevia tra storia dello spettacolo, storia dell'arte e storia delle idee, si tratterà di dimostrare la permanenza, la forza e la complessità del significato della danza in cerchio, così come la sua resistenza ai determinismi semantici del pensiero disciplinare.

INDEX

Mots-clés : branle, danse en cercle, gravure XVIe-XVIIe siècles, iconographie, ronde

Parole chiave : branle, danza in cerchio, girotondo, iconografia, incisioni XVI-XVII secolo

Keywords : branle, circular dance, iconography, round dance, 16th-17th century prints

AUTEUR

SARAH DI BELLA

Sarah Di Bella enseigne au département de théâtre de l'université Aix-Marseille. Historienne du théâtre d'Ancien Régime, sa recherche porte sur la pensée disciplinaire dans l'histoire des spectacles. La danse – la danse en rond en particulier – constitue l'axe premier de ses recherches et réflexions, qui portent sur les récurrences de ce topos au sein des représentations théâtrales et figurées à fond disciplinaire depuis la Renaissance. L'émergence de la figure du cercle dans la création contemporaine et en relation au mouvement dansé a aussi fait l'objet de quelques-unes de ses publications les plus récentes, notamment sur l'œuvre de la chorégraphe flamande Anne Teresa De Keersmaeker.