

Danser la Rédemption

Ludmila Acone

Laboratoire de Médiévisiologie Occidentale de Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
ludmila.acone@yahoo.fr



Résumé

Dans *La Comédie* de Dante, les âmes voyagent le long des trois cantiques, suivant leur cheminement spirituel. Ces âmes se meuvent et dansent différemment en fonction des fautes commises, de leur purgation et de leur accès au ciel. On ne danse pas de la même manière en Enfer, au Purgatoire ou au Paradis. L'agitation des corps des damnés s'apaise au Purgatoire et la danse se déploie au Paradis dans la figure du cercle, la polyphonie et la lumière. Les danses de *La Comédie* nous éclairent sur le statut des âmes mais sont également une source pour la connaissance des danses du Trecento et sur le point de vue moral qui s'y attache.

Mots-clés : danse; Dante; carole; tresca; ridda; vertus; Lorenzetti; *Divine Comédie*.

Abstract

In Dante's *Divine Comedy*, the souls travel throughout the three canticas along their spiritual path. The souls move and dance differently in accordance with their sins, their expiation in Purgatory, and their ascension to heaven. One does not dance in the same manner in Hell, Purgatory and in Heaven. Agitation of the bodies of the damned is quelled in Purgatory whereas the dance is unfolded in Heaven in the form of circle, polyphony and light. The dances of the *Divine Comedy* enlighten us on the status of souls but they are also a source of information on the dances of Trecento, and on the moral signification attributed to them.

Keywords: danse; Dante; carole; tresca; ridda; virtues; Lorenzetti; *Divine Comedy*.

Entrer dans *La Comédie* de Dante, c'est se confronter à un monde du passage, du cheminement, de l'initiation, de la rédemption. Le voyage de Dante est en lui-même un mouvement du corps par le voyage qu'il accomplit, mais aussi un mouvement de l'âme aboutissant à une transformation. Déjà, dans l'*Eneïde*, Virgile chantait Enée qui « sort de l'outre-tombe, conscient du destin providentiel auquel il est appelé à contribuer. [...] Dante revient transformé spirituellement [...] et conscient de son destin de prophète : *La Comédie* est la grande métaphore d'un processus intérieur et en même temps elle est elle-même la prophétie de Dante » (De Benedetto 2009 : 41-42). C'est tout le sens de cette expérience où Dante, face à l'obscurité et à la peur, voit « l'air trembler », saisi d'« un tel accablement par la terreur qui sortait de sa vue », qu'il perdit « l'espoir de la hauteur » jusqu'au chemin de la purgation, avant d'atteindre le Ciel, où dansent les bienheureux et les sphères célestes. Le voyage de Dante est un mouvement des corps, un cheminement intérieur des abîmes de l'Enfer à la vision de la vérité et du ciel ; c'est aussi par la danse que Dante nous fait accomplir ce voyage. Tout au long de *La Comédie*, les âmes, damnées ou pénitentes, se tordent de douleur, pleurent et incarnent par leurs corps agités, dansants, la douleur et la souffrance, les bouleversements que cette expérience provoque en eux et chez Dante lui-même. Mais les danses du Paradis n'imitent pas les danses du Purgatoire ni celles de l'Enfer. Dans chaque cantique, les danses suivent le statut des âmes, et de leurs péchés : le *contrappasso* entre la faute et le châtement est aussi un *contrappasso* entre le sort des âmes et les danses qu'elles accomplissent. De même, toutes les danses rondes de *La Comédie* ne se ressemblent pas, tout comme diffère le statut des âmes dans les trois cantiques. Nous pouvons approcher ce monde à travers les riches expressions de Dante autour des mouvements des corps, des mouvements des âmes et des mouvements du voyage que Dante accomplit, d'abord avec Virgile puis avec Béatrice, afin d'atteindre le ciel. La danse nous permet de nous introduire dans ce monde poétique fait d'images, de vibration, de passion, de sagesse. Les figures et les personnages les plus éclatants côtoyés par Dante s'entrecroisent ou même s'entrechoquent dans une perpétuelle tension entre le péché, l'expiation et enfin la sainteté. Dante incarne les passions et son cheminement intérieur par l'évocation de mouvements corporels, de mimiques et de danse.

Les danses de *La Comédie* s'éclairent de la vision de plusieurs œuvres figuratives contemporaines, ou légèrement postérieures, permettant de mieux saisir leurs formes et leur sens dans ce chemin de rédemption. Il ne s'agit pas de faire de l'histoire de l'art, ni de l'histoire de la danse, mais d'employer ces œuvres comme source, au même titre que Dante est une source pour la danse dans son histoire.¹ Comment danse-t-on au temps de Dante ? Comment

1. La danse dans *La Comédie* a déjà été abordée dans : Acone, 2011a.

danse-t-on dans chaque cantique de *La Comédie* ? Dans quel contexte iconographique la représente-t-on ? Après avoir exposé quelques éléments sur la danse au temps de Dante, puis comment l'exposition des vertus et des vices met les âmes en mouvement dans *La Comédie*, nous suivrons le voyage des âmes dansantes vers leur ascension.

LA DANSE ET LE MOUVEMENT COMME SIGNE

Nous ne disposons pas de descriptions précises des danses médiévales avant celles des traités du Quattrocento, néanmoins les chroniques nous apprennent l'existence de danses lors des tournois, dans les défilés, les jeux mais aussi lors des prêches et des différentes processions qui parcouraient les villes. Les foires, les places des marchés et même les églises étaient le lieu des mises en scène tantôt profanes, tantôt sacrées. Nous ne connaissons pas concrètement le détail de leur exécution : les gestes et les mouvements n'étaient pas codifiés mais étaient souvent le fruit et l'expression du moment, fluctuant selon les individus. Alessandro Pontremoli nous rapporte une citation de Saint Augustin à ce propos : (Pontremoli 2003 : 19).

Or, parmi les signes qui permettent aux hommes de se communiquer entre eux ce qu'ils éprouvent, certains concernent la vue, la plupart l'ouïe, et un tout petit nombre les autres sens. Quand nous faisons un mouvement de la tête, nous ne donnons en effet de signe qu'aux seuls yeux de celui à qui nous voulons, par ce signe, communiquer notre volonté. Certains mouvements des mains signifient bien des choses ; les acteurs, par des mouvements de tous leurs membres, donnent certains signes aux spectateurs initiés, et c'est en quelque sorte à leur regard qu'ils parlent (Augustin II 15 : 139).

En effet, comme le dit Saint Augustin, le mouvement est un signe et ceux que les hommes accomplissent dans la vie quotidienne sont également des signes spirituels. Or les hommes depuis la tour de Babel ne peuvent plus comprendre les mêmes signes, alors le mouvement est plus à même de révéler les signes spirituels et divins que la parole, et les gestes et les corps expriment ce que la parole ne peut dire. De même pouvons-nous accéder à *La Comédie* par les signes que délivre le poète dans son ouvrage à travers le mouvement des âmes et des corps.

DANSER AU TEMPS DE DANTE

Au temps de Dante, dans sa Florence natale, les formes de danses religieuses (Davia 2000 : 16-121) et profanes, « populaires » et sophistiquées, coexistaient et se donnaient à voir dans l'espace public. Salimbene de Adam cite les fêtes et danses qui avaient lieu dans les rues et places de toutes les villes d'Italie : *in*

strata publica choreiçando cantabant (De Adam 1857: 377-378). Celles-ci étaient souvent gaies et bruyantes, si bien que les passants *ubique stultizabant et in fatuabantur* tournoyaient en rang ou en cercle et dansaient la *ridda* et la *tresca* (Levi 1913: 345).

Au XIV^e siècle, Giovanni Villani évoque dans sa *Cronica* les danses qui avaient cours à Florence. Il cite *una nobile corte et festa* en juin 1283 pour la fête de Saint Jean, saint patron de la ville de Florence. Il s'agit d'un rendez-vous important de la période de la République. Les premières descriptions de ces fêtes remontent elles aussi aux XIII^e et XIV^e siècles dont celle de Goro di Stagio Dati dans sa *Storia di Firenze dall'anno 1380 a 1405* (di Stagio Dati 1735: 84-89) :

Quiconque doit faire des banquets de noces, ou d'autres fêtes, attend ce moment pour faire honneur à la fête [...]. Deux mois auparavant on commence à préparer le *Palio* et les habits des serviteurs, les fanions et les trompettes et des draps que les villes assujetties à la commune donnent comme cens ; [...] et toute la ville s'affaire pour préparer la fête (di Stagio Dati, 84)

Dati souligne également :

Ces choses qui montrent l'allégresse, et les âmes pleines de joie ; et encore danser, jouer et chanter, faire des banquets et des joutes et d'autres jeux gracieux si bien qu'il semble qu'on ne fasse rien d'autre dans ce temps jusqu'à la veille de la Saint Jean (di Stagio Dati, 85).

Le matin de la fête de la Saint Jean sur la *Piazza dei Signori*, avait lieu une parade « triomphale, magnifique et merveilleuse qui laisse sans souffle ». Cent tours dorées se trouvent sur des chars, avec des cierges et accompagnées d'une mise en scène fastueuse où l'on trouve des hommes à cheval qui joutent, des fantassins armés de lances, et des demoiselles qui dansent *La Rigole* (*donzelle che danzano a rigoletto*). Il s'agit là d'une danse en cercle à l'étymologie incertaine (Sachs, 445)

Toutes ces danses citées dans les sources n'étaient pas codifiées et chorégraphiées comme le seront celles du XV^e siècle. Elles se caractérisaient par des mouvements rythmés qui associaient des pas de danse proprement dits et des pantomimes. Nous connaissons différentes danses médiévales dans les sources littéraires et notamment chez Dante.

QUELQUES DANSES DU TRECENTO

La ballade

Les recueils de poésies populaires qui nous sont parvenus contiennent des textes que l'on chantait en dansant : les ballades. Cette forme de danse était particulièrement populaire au XIV^e siècle. Elle a donné lieu à des formes

lyriques d'abord chantées puis plus littéraires. Antonio da Tempo parle dans son *Trattato delle rime vulgari* (1332), des *ballate* qui *si cantano e si danzano*, comme nous le confirme Gidino da Sommacampagna :

A lo canto de le ditte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano, e elle sono appellate perché a lo canto de loro le persone ballano (da Sommacampagna 1870: 69-70).

La ballade « est composée en vers et en musique, créée pour la danse et/ou sur la danse et construite de façon métrique pour que ses parties correspondent aux rythmes et aux mouvements choréiques » (Tani 1984 : 318) ; elle s'exécute en cercle, ouvert ou fermé. Le texte doit donc s'adapter à une danse ronde (*carola*, *rida* ou *ballonchio*), celui qui mène la danse chante la strophe puis les autres répètent le refrain, sans accompagnement instrumental mais seulement accompagné par le chant. Parfois les danseurs s'arrêtent le temps de la strophe et reprennent la ronde lors du refrain (Sachs 1975 : 295). En Italie, comme en France, la première partie de la ballade ou de la chanson est fixe et est constituée par une ritournelle ou reprise. Puis le coryphée chante seul la strophe, c'est-à-dire la deuxième partie, variable, de la ballade : les pieds doivent commenter le second motif, de façon rythmique avec des dégagés² de droite vers la gauche et vice-versa, puis le mouvement choréique devient plus accentué et se conclut avec la *volta*, c'est-à-dire par une ronde de tout le chœur (Tani 1984: 319). Nous retrouvons le schéma de la ballade dans le *Paradis* de Dante, dans le ciel du soleil, les *Spiriti sapienti* tournent autour de Dante et Béatrice en dansant et en chantant puis s'arrêtent pour écouter le chant de l'un d'entre eux et reprennent ensuite la danse et le chœur.

Au Trecento, la danse, le chant et le texte sont intimement liés, la ballade est un support pour des danses rondes qui existent indépendamment. Nous connaissons différentes formes de danses rondes, qui étaient sans doute les plus répandues.

*La carole*³

Apparue au début du XIII^e siècle en France et en Italie, son étymologie est incertaine. Elle pourrait dériver du latin *chorea* (petite danse) ou de *corolla* (petite couronne qu'évoque sa forme circulaire). Selon l'historien de la littérature Gaston Paris, la carole est :

Une alternance de trois pas faits en mesure vers la gauche et de mouvements balancés sur place : un vers ou deux, chantés par le coryphée, remplissent le temps pendant lequel on faisait les trois pas et le refrain, repris par

2. C'est un pas où, en gardant l'équilibre sur un pied, le pied libre glisse au sol, à droite ou à gauche dans ce cas ou bien devant ou derrière.
3. Voir la récente synthèse (Mullally 2011), sur le sujet.

les danseurs, occupait les temps consacrés au mouvement balancé (Tani 1984: 315-316).

La carole était dansée tant à la cour que dans les milieux populaires ; elle était notamment admise dans les églises, tant pour son caractère posé, que parce qu'elle s'adaptait facilement à la procession. Nous savons que dans les cours on privilégiait la carole accompagnée de textes plutôt épurés, alors que dans les milieux populaires on pratiquait la carole, mais aussi des danses circulaires plus rapides et rythmées, avec des textes malicieux, voire obscènes (Padovan 1985: 5-37). Le poète Giovanni del Virgilio de Bologne (fin XIII^e siècle), qui correspondait avec Dante, cite également la *chorea* dansée et chantée par un coryphée entouré de figurants qui dansent au son de vers :

Dominae coepere choream in qua se juvenes
Inseruere in ares ; [...]
Disjunctis manibus et pede stante canunt

Les danseurs sont en cercle. Puis, en chantant ils s'attrapent les mains et tournent en sens inverse du premier tour, en changeant de pied :

Simul adjuncti digitos vocemque sequentes
Et pede mutato cantica prima canunt.
Dicta prius recinunt omnibus de vocibus omnes
Voce sequente manus et comitante pedes.

Outre ces sources littéraires, nous pouvons nous appuyer sur les travaux des musicologues qui ont analysé les danses du Moyen-Âge à partir de fresques, objets ou bas-reliefs. Timothy J. McGee (McGee 2014) cite la ronde et la carole dansées à Sienne et Florence au XIV^e siècle dans les fresques du *Buon Governo* de Lorenzetti et celle de Bonaiuto à Florence. Nous y reviendrons. D'après Jean de Groucy (v. 1255 - v. 1320), ces deux danses s'exécutaient apparemment sur des temps différents : la ronde avec un rythme lent et la carole avec une montée rapide suivie d'une descente (McGee 2014: 19).

La ridda et la tresca

Ce sont également des danses rondes. Selon Sachs, la *ridda* est d'origine allemande (de *ridan*, "tourner"). La *ridda* ou *riddone* est une danse en cercle particulièrement rythmée.⁴ Nous en avons un exemple intéressant dans le IV^e cercle

4. Encore aujourd'hui la *ridda* est synonyme de désordre et de confusion. D'après le dictionnaire Zingarelli, celle-ci est : "une danse ancienne où les gens tournent rapidement se tenant par la main en chantant" (premier sens) et "un mouvement désordonné et convulsif de choses et personnes autour de quelque chose" (deuxième sens). Battaglia 1961-2002; *Ridda* (premier sens): *antico ballo eseguito da molte persone, che consiste nel muoversi in circolo, alquanto velocemente, tenendosi per mano e accompagnandosi col canto*, (deuxième sens) *Trambusto o movimento per lo più convulso, esagitato, scomposto, anche con andamento circolare*. Selon le même dictionnaire il a aussi le sens d'une machination, d'une intrigue ou d'une

de l'enfer où les avares et les prodiges exécutent une danse appelée *ridda* (voir infra).⁵ La *tresca* est selon Gino Tani (Tani 1984 : 300) une danse d'origine paysanne. Curt Sachs nous apprend qu'elle était pratiquée par les paysans allemands et elle était connue sous le nom de *tresche*, puis de *Dresch*, qui voulait dire au XIII^e siècle "danse en chaîne" (Sachs 1975 : 300). Dans la comédie de Dante, ces danses accompagnent le voyage des âmes et leur cheminement spirituel.

DANSES INFERNALES

Dans l'Enfer, c'est par le corps que les damnés sont châtiés et chaque peine répond à la nature et à la gravité de la faute commise. L'Enfer, monde de la nuit, du péché, de la douleur infinie sans rédemption possible est plongé dans l'obscurité. Dante nous fait percevoir cette obscurité et la douleur qui afflige et tord les corps par la confrontation des personnages avec le péché, avec la violence de leurs actions, et la violence en retour des châtiments qui les tourmentent.

La dégradation du corps par dégénérescence ou mutilation est le deuxième aspect de la dissonance infernale. La dignité, l'harmonie et parfois même l'unité du corps humain sont à tout jamais perdues pour les damnés (Marietti 2003 : 44).

Les images infernales que Dante décrit figurent une attente eschatologique omniprésente à l'époque et en particulier autour du Jubilé de 1300, date que fixe Dante pour le début de *La Comédie* et année de la rédemption, sorte de préfiguration du jugement dernier qui appelait chaque chrétien à plonger au tréfonds de sa conscience. Des événements contemporains se chargent de le rappeler. Ainsi, en 1304 à Florence, une représentation théâtrale de l'Enfer provoque une catastrophe qui bouleverse la cité. Cette représentation, donnée sur des scènes flottant sur l'Arno, provoqua l'effondrement du pont de la Carraia sur lequel se tenaient des milliers de spectateurs, dont un grand nombre fut noyé ou mutilé. Le peintre Buonamico Buffalmacco, qui participait à l'organisation de cette représentation, a lui-même peint entre 1330 et 1340 une fresque sur les murs du Campo Santo de Pise associant le jugement dernier, l'enfer et le triomphe de la mort.⁶ Il s'agit d'une des premières manifestations iconographiques concernant ce type de représentations, même s'il y a eu quelques précédents notamment avec *Le jugement dernier* de Giotto à Padoue (Fig. 1).

relation amoureuse secrète, clandestine ou illicite.

5. A ce propos voir l'*Enciclopedia Dantesca*, qui cite le poète Franco Sacchetti : *Sempre danze e rigoletti con diletto e gioia ciascuno*.
6. Voir pour l'analyse de cette catastrophe et les rapports entre cette représentation et la fresque peinte par Buffalmacco : Acone 2011b.

Nous pouvons voir peint par Buffalmacco les torsions et les convulsions des corps des damnés (Fig. 2). Ce sont les mêmes torsions et convulsions que Dante décrit tout au long de l'*Enfer*, avec la correspondance entre les fautes, indiquées par des cartouches, et leur châtement.

Les mouvements des damnés

Dans le chant VII, Dante et Virgile arrivent au bord du Styx dans lequel, outre les avarés et les prodigés, sont plongés les coléreux. La pesanteur des eaux fangeuses du fleuve contraste avec les mouvements désordonnés et frénétiques des âmes :

Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi.
(*If.* VII, 22-24)

C'est l'image d'un groupe confronté à sa peine. Il est frappé violemment par la rencontre du courant des deux mers que les anciens dépeignaient comme un monstre terrible pour les marins. Ainsi Dante veut exprimer la violence des forces aveugles de la nature qui s'abattent sur les damnés pour les punir. La danse est une *ridda*, une danse frénétique en ronde qui convient parfaitement à l'Enfer et au bousculement des vagues. La colère des éléments punit ainsi les coléreux.

Pareillement, au chant XIV de l'*Enfer* qui décrit la punition des violents contre Dieu, ceux-ci sont couchés sur le sable, frappés par une pluie de feu les poussant à une danse (*tresca*) sans fin :

tale scendeva l'eternale ardore ;
onde la rena s'accendea, com' esca
sotto focile, a doppiar lo dolore.
Sanza riposo mai era la tresca
de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca
(*If.* XIV, 37-42)

Boccace a commenté ce passage : « la *tresca* est une manière de danser qui se fait avec les mains et les pieds, pareillement l'auteur veut que nous voyions les pécheurs agiter les mains » (*Enc Dantesca*, entrée : *tresca*). Francesco Buti dans son *Commentaire à la Divine Comédie* écrit que cette danse comporte « un mouvement grand et rapide qui frappe les violents car elle punit la rapidité qu'ils eurent dans la vie à commettre ces péchés par la présence des mains qui indiquent cet acte » de violence (Crescentino 1858). Cette danse ronde que les âmes doivent danser en Enfer où les damnés se trouvent plongés dans les eaux du Styx, est certainement une danse frénétique et désordonnée comme

le sont les âmes des avarés et prodigues qui y sont punies. Ici la danse ronde participe au châtement bien loin, comme nous le verrons, des danses exécutées au Purgatoire et au Paradis.

Mais de quelle souffrance s'agit-il ? Quels sont les péchés les plus abjects que Dante donne à voir ? Certainement la liste des péchés commis par les violents contre les hommes, contre leur patrie et contre Dieu lui-même mais également contre la morale individuelle et le péché de chair, notamment celui de sodomie. Si à chaque péché correspond un châtement en regard de la faute commise, c'est par le mouvement des corps que les damnés expriment leur souffrance physique et morale. Souffrance sans fin, sans rédemption possible, qui abolit toute temporalité, tout espoir et figure le sort immuable des damnés. À travers des termes tels que *ridda* ou *tresca*, Dante opère une superposition entre des termes renvoyant à la langue et la littérature, à des comportements humains qui signifient en même temps des mouvements dansés des âmes.

VERTUS THÉOLOGALES ET VERTUS CARDINALES

Après avoir quitté l'Enfer, toujours accompagné par Virgile, Dante pénètre dans un monde de transition. Une plus grande paix semble entourer les âmes des pécheurs dont la faute, si grande soit-elle, connaît l'espoir d'une rédemption et du cheminement possible vers le ciel. Selon Carlo Ossola : « Dante adhère presque physiquement au déplacement des âmes au point que disparition et destin semblent aller de pair » (Ossola 2016: 62).

Dans ce cantique où les pénitents sont soumis, comme dans l'Enfer, au *contrappasso* et subissent des peines en adéquation avec leurs péchés, Dante et Virgile « se meuvent de l'Enfer au Purgatoire en suivant un chemin en spirale ; si dans l'Enfer le mouvement va vers la gauche et se caractérise donc de façon négative, dans le Purgatoire il sera toujours vers la droite : le changement est provoqué uniquement par le passage qui y est décrit : car les pèlerins n'inversent jamais spontanément leur propre direction » (Pegoretti : 25). Au Purgatoire, les pénitents vont vers l'avant car ils ne perdent pas l'espoir de leur rédemption. Celle-ci prend la forme de danses et de processions tout au long du cantique. À la fin de son ascension, Dante, comme les âmes pénitentes, une fois purgé de ses péchés, se rapproche du Paradis et peut rencontrer Béatrice.

Oublier ses péchés

Dans le XXVIII^e chant, Dante se trouve au jardin d'Éden, le paradis terrestre perdu (Battaglia 1966). C'est une forêt divine « pleine de douceur » et de mystère, un lieu de transition magique, suspendu entre ciel et terre, entre le Purgatoire et le Paradis. C'est là que, au bord du fleuve Léthé, se trouve une femme

qui chante, Matelda. Elle se présente comme celle qui va satisfaire les vœux du poète. Il veut connaître ce lieu, c'est en dansant avec une grande légèreté qu'elle lui répond, tout en soulignant ses paroles par la douceur de ses gestes :

Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
(Pg. XXVIII, 52-54)

Le dévoilement et la purification, annoncés le long d'une rivière, s'expriment par la parole et par l'acte harmonieux de la danse. C'est une danse tout en retenue, comme suspendue dont on retrouve la modération dans le tercet suivant :

allor si mosse contra 'l fiume, andando
su per la riva ; e io pari di lei,
picciol passo con picciol seguitando.
(Pg. XXIX, 7-9)

Ici c'est Dante qui avance doucement auprès de la rive du fleuve. Dans le chant XVIII, un fleuve traverse le jardin d'Éden, entouré de lumière

Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già da l'onde del bel fiume,
di levar li occhi suoi mi fece dono.
(Pg. XXVIII, 61-63)

Matelda se dresse sur l'autre rive

Ella ridea da l'altra riva dritta,
trattando più color con le sue mani,
che l'alta terra senza seme gitta.
(Pg. XXVIII, 67-69)

Dante apprend les vertus du fleuve qui coule devant lui.

Da questa parte con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato ;
da l'altra d'ogne ben fatto la rende.
Quinci Letè ; così da l'altro lato
Eünoè si chiama, e non adopra
se quinci e quindi pria non è gustato :
(Pg. XXVIII, 127-132)

L'écoulement du fleuve Léthé offre aux âmes coupables la possibilité de l'oubli et d'une possible renaissance.

LES VERTUS DANSANTES

Au chant XXIX, Dante aperçoit quatre femmes placées sur un char tiré par un griffon. Elles rencontrent trois autres femmes qui avancent en dansant.

Tre donne in giro da la destra rota
venian danzando ; l'una tanto rossa
ch'a pena fora dentro al foco nota;
(Pg. XXIX, 121-123)

Da la sinistra quattro facean festa,
in porpore vestite, dietro al modo
d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.
(Pg. XXIX, 130-132)

Ce sont les quatre vertus cardinales : Prudence, Justice, Force, Tempérance qui procèdent en mesure (*dietro al modo*)

Lors du XXX^e chant, Béatrice apparaît et réprimande le poète qui s'est détourné de Dieu au profit de biens terrestres. Au XXXI^e chant, avant d'accéder au Paradis et aux mystères de la connaissance et de la foi, incarnés par Béatrice, le poète doit se laisser entraîner dans l'eau par Matelda, et se purifier dans les eaux du Léthé, effaçant de sa mémoire ses anciens péchés : c'est Matelda qui indique la voie et le lieu où les quatre dames accomplissent un triple mouvement, celui de la danse, celui de l'oubli par l'entremise du fleuve et celui qui mène Dante vers les trois « qui sont là ». À la droite du char, représentant l'Église, se trouvent les trois vertus théologiques : l'une est rouge comme la charité, l'autre verte comme l'espoir, la troisième blanche comme la foi. À gauche du char, les quatre vertus cardinales dansent en cercle. C'est en même temps un passage du monde antique et païen vers le monde de la béatitude. Les vertus cardinales, héritées de la culture antique, se trouvent au Purgatoire et montrent à Dante le chemin du Paradis où se trouvent les vertus théologiques qui, elles, appartiennent à la chrétienté. Le mouvement est donc triple : celui de l'écoulement du fleuve dans lequel Dante se baigne pour se purifier de ses péchés, celui des quatre vertus qui dansent en cercle, et le mouvement du voyage de Dante du Purgatoire vers le Paradis, que nous pourrions également subdiviser en trois mouvements : celui de la transition, celui de la purification et celui du passage du passé et de ses péchés vers l'avenir rédempteur.

Représenter les vertus dansantes

Le thème des vertus est particulièrement présent dans l'iconographie antique et médiévale. Une de leurs représentations les plus saisissantes se trouve dans la chapelle des Scrovegni à Padoue. S'il n'y a pas d'image de vertus dansantes, Giotto nous offre une scène de danse (Fig. 3) peinte entre 1303-1306 en grisaille

(Pisani 2015 et Basile 2002). Sous la personnification de la Justice, une frise (Fig. 3b) représente une scène où la chasse, la danse et l'équitation symbolisent les amusements et les plaisirs de la vie auxquels l'homme peut se livrer dans une société ordonnée et bien gouvernée, dans le sens déjà vu où la danse et la musique sont l'expression de la joie saine. Remarquons que le danseur est engagé dans une danse vive et est accompagné d'une joueuse de castagnettes et d'une joueuse de tambourin.

Vers 1365, Andrea di Bonaiuto peint une image de danse que l'on peut rapprocher de la description des vertus dansantes chez Dante (Fig. 5). Il s'agit d'un cycle de fresque de la salle capitulaire de Santa Maria Novella, peint à la demande des dominicains. S'y trouve la représentation de femmes dansantes (Fig. 5b) qui se déploient en deux formations : un cercle fermé de quatre danseuses et, en ligne, de trois se tenant par les mains. La musique est exécutée par une seule joueuse de tambourins placée au milieu d'elles, leur bouche ouverte suggérant le chant que les danseurs chantaient probablement en refrain (voir McGee 2014 : 19).

Vertus civiques dans le Buon Governo

La fresque du *Buon Governo* (1359) d'Ambrogio Lorenzetti (Fig. 4) nous offre une représentation allégorique qui associe la danse aux vertus civiques.⁷ Il s'agit d'un décor représentant les effets de la bonne administration par les autorités de la ville de Sienne. C'est, entre autres, par l'image de femmes dansantes que cet équilibre politique est représenté. Signalons que Quentin Skinner (Skinner 2002), repris par Patrick Boucheron (Boucheron 2013), soutient que les figures dansantes sont non pas des femmes, mais des hommes.⁸ Rappelons néanmoins que les condamnations de la danse n'ont jamais empêché les femmes de danser lors des fêtes publiques civiques ou religieuses dans les villes d'Italie. De nombreuses chroniques du XIV^e siècle en font état, que ce soit à Florence, mais aussi à Venise où, comme le rapporte Guglielmo Manzi, lors des fêtes publiques qui se déroulaient le jour de la purification de Notre Dame, douze demoiselles, appelées des « Maries » et choisies parmi les familles des citoyens, défilaient dans la ville. Il rapporte comment celles-ci, « se tenant par la main, passaient de maison en maison et s'arrêtaient en exécutant des danses, des chants, des banquets et d'autres divertissements » (Manzi 1818 : 41-43). Soulignons également que dans les peintures ou sculptures de l'époque, les figures ne possèdent pas toujours des caractéristiques de genre très affirmées ; c'est le cas, au sein même du cycle des fresques du *Buon Governo*,

7. D'après Skinner, il semble que Lorenzetti ait étudié avec attention la grisaille de Giotto avant de peindre son allégorie du *Buon Governo*.

8. Pour la discussion de ce sujet nous renvoyons à notre thèse de doctorat à paraître.

de certaines allégories qui pourtant ne peuvent être représentées que par des figures féminines.

Au-delà de cette discussion et du message civique et du contenu allégorique de l'œuvre, nous sommes en présence d'une danse en chaîne, comme chez Dante où elle évoque la perfection du monde : parmi de nombreuses activités qui expriment la félicité et la prospérité dues au bon gouvernement, neuf figures exécutent une danse en chaîne ouverte, de forme serpentine, dont le mouvement est à la fois fluide et vif si l'on en croit le mouvement qui agite le bas des robes. Elles se tiennent par le petit doigt, à l'exception des deux premières qui se font face et se tiennent par un ruban ou un mouchoir en levant les bras afin de former un arc sous lequel passent à la file les danseuses ; la première d'entre elles étant visiblement déjà passée, elle regarde la seconde qui entame son passage en baissant la tête et courbant les épaules. La dernière danseuse qui ferme la danse tient sa main libre, la dextre, sur ses hanches. Une dixième femme hors de la farandole conduit la danse en chantant, comme le suggère sa bouche ouverte, et en donnant le rythme avec un tambourin à sonnaïles. La troisième danseuse en partant de la fin semble esquisser une élévation sur la demi-pointe comme l'indique le dessin de ses pieds et l'impression d'élévation donnée à son corps. À noter que ces danses en chaîne, en cercle ou serpentines, peuvent dans un autre type d'allégories, religieuses cette fois, représenter la joie pieuse des bienheureux accédant au Paradis céleste.

LE MONDE DES BIENHEUREUX, DU CERCLE ET DE L'HARMONIE

Lorsque Dante accède au Paradis s'ouvre un monde de lumière et de musique : « au Paradis, la musique n'est plus seulement vocale, comme dans le Purgatoire, mais elle se fond avec la musique instrumentale [...] Dante accueille la tradition pythagoricienne de l'harmonie et de la ronde céleste et il la lie à la doctrine chrétienne des corps angéliques [...] » de là la musique se diffuse « et accompagne les chants et les danses de bienheureux » (Sian 1928 : 22-23).

La danse céleste

Le mouvement et la danse qui accompagnent le chant suivent souvent le modèle du cercle, symbole géométrique de la perfection divine. La danse céleste par excellence est la carole des bienheureux. À partir du X^e chant, lorsque Dante entre dans le ciel du Soleil, douze esprits savants, beaux et précieux comme des bijoux, irradient par leur lumière et par la beauté de leur chant. Ils forment une couronne et dansent autour du poète et de son guide : ils s'arrêtent pour écouter les paroles de l'un d'eux : Saint Thomas d'Aquin. Dans le chant XIII, toujours dans le ciel du Soleil, Saint Thomas répond aux interrogations de Dante et compare la sagesse d'Adam, de Jésus et Salomon.

Encore une fois c'est par la danse et l'harmonie du cercle que Dante trouve une réponse à ses questions. Celle-ci jaillit d'une double couronne formée par les bienheureux et qui apporte à Dante la sagesse et l'harmonie :

e l'un ne l'altro aver li raggi suoi,
 e amendue girarsi per maniera
 che l'uno andasse al primo e l'altro al poi
 e avrà quasi l'ombra de la vera
 costellazione e de la doppia danza
 che circolava il punto dov'io era :
 poi ch'è tanto di là da nostra usanza
 (*Pd.* XIII, 16-22).

De même au chant XXIV, dans le ciel des étoiles fixes, Saint Pierre interroge Dante sur sa foi ; encore une fois la réponse aux questionnements de Dante est apportée lors d'une carole.

L'ascension de Dante au Paradis trouve son expression la plus poétique et la plus inspirée dans le XIV^e chant où, du ciel du Soleil, on parvient à celui de Mars. La lumière, la musique et la danse forment un ensemble harmonieux à la gloire du Christ qui apparaît à travers la croix. Par Bonaventure et par la parole de Béatrice, Dante trouve la réponse à ses questions sur la destinée humaine ; ainsi le déroulement du chant allie vision sensible et vision intellectuelle. Ici la figure du cercle apparaît immédiatement comme figure de l'harmonie céleste dont Dante et Béatrice sont le centre, entourés par les deux couronnes des bienheureux.

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
 movesi l'acqua in un ritondo vaso
 secondo ch'è percosso fuori o dento
 (*Pd.* XIV, 1-3) :

Le mouvement se déploie du centre vers l'extérieur et de l'extérieur vers le centre.

Représenter la grâce

Pour trouver des équivalents iconographiques aux danses du Paradis, il nous faut nous tourner vers les œuvres du XV^e siècle. Il existe à Florence et en Toscane une riche production représentant des danses d'anges et de bienheureux. Leur forme est celle de danses en chaînes, en cercle ou serpentines. Elles symbolisent la joie pieuse des bienheureux accédant au Paradis céleste ; c'est le cas dans deux retables de Fra Angelico illustrant le Jugement dernier (Fig. 7-8). Cette ronde où les anges conduisent en dansant les bienheureux vers le Paradis est visuellement opposée à l'agitation des damnés, joie pieuse et ordre divin qui nous sont offerts dans *Le couronnement de la Vierge* du musée

des Offices peint par Fra Angelico et dans un panneau siennois daté de 1435 de Giovanni di Paolo⁹ représentant *Cinq anges dansant* (Musée Condé, Chantilly) (Fig. 6). Dans ce tableau, la musique est jouée par deux anges dont l'un, à l'extrémité gauche du tableau, sonne de la trompette et dont l'autre, à l'extrémité droite du tableau et de la ronde, joue, sans doute, du luth. Placés entre les deux anges musiciens, trois autres anges exécutent une danse en chaîne, l'ange de gauche ayant le petit doigt de la dextre dans la main gauche du deuxième ange, lui-même lié au troisième ange de la même façon. Les deux premiers anges ont la jambe gauche tendue et le pied sur demi-pointe, dans un mouvement d'élévation, la jambe droite relevée le talon vers le haut, le troisième et l'ange au luth ayant une posture des jambes inversée. On retrouve fréquemment dans les retables du XV^e siècle le thème des rondes d'anges musiciens, comme, par exemple, dans des œuvres à l'iconographie très proche de celle de Giovanni di Paolo, *L'Assomption de la Vierge entre Sainte Agathe, Saint Pie, Saint Calliste et Sainte Catherine de Sienne* d'Il Vecchietta de la Cathédrale de Pienza (province de Sienne) ou encore *L'Ascension de la Vierge* peinte vers 1474 par Matteo de Sienne (National Gallery, Londres), mais il s'agit le plus souvent d'anges musiciens jouant en cercle dans le ciel que de rondes proprement dansées. Ce thème de la danse ronde du Paradis symbolise l'harmonie de la cité céleste, tout comme elle l'est dans la littérature. La danse ronde, semble figurer d'emblée la sainteté. La carole des bienheureux est présente chez Dante, Fra Angelico, et tant d'autres comme emblème de perfection spirituelle.

Pour conclure, ce que Dante nous apprend dans *La Comédie* sur la danse de son temps ne concerne ni des aspects de « choréologie », ni de mise en scène à proprement parler. En revanche, il nous apprend trois choses importantes. La première est l'existence et la pratique de danses précises qu'il nomme (la *tresca*, la *ridda* et la carole), dont on trouve mention dans d'autres sources littéraires, dans des chroniques et dans l'iconographie. La description qu'il nous en donne, bien que peu détaillée, et le contexte de leur exécution nous permettent de confirmer, par le croisement des sources, leur réalité et leur typologie. Or, pour une période où des traités et des descriptions chorégraphiques sont absents, il s'agit d'une connaissance précieuse. En deuxième lieu, Dante nous renseigne sur le statut esthétique et moral de ces danses par le contexte et par les personnages qui les exécutent, eu égard aux métaphores qu'il emploie et à la position des personnages dans les cantiques. Enfin, sa vision de la danse s'insère dans une vision plus large de la théorie musicale et des arts libéraux : le rythme de la danse, de la musique et de la poésie s'inter-

9. Giovanni di Paolo di Grazia ou Giovanni dal Poggio (Sienne, 1399 ou 1403 – 1482) est un miniaturiste et un peintre de l'école siennoise. Il était connu aussi pour ses enluminures, notamment celles de la *Divine Comédie* du Louvre et du British Museum et celles de l'*Anthiponaire* de Sienne, Biblioteca degli Intronati.

pénètrent en concordance et parviennent à une vision du mouvement qui est aussi philosophique et théologique. Comme l'écrit Carlo Ossola, « la *Divine Comédie* n'est pas seulement un voyage vers Béatrice [...] c'est un voyage vers le royaume de la plénitude, un passage vers l'immuable perfection de l'éternité » (Ossola 2016 : 17). C'est un chemin initiatique et un mouvement de l'âme et des corps et qu'est ce qui, mieux que la danse, peut l'incarner ? La danse est présente dans les trois cantiques comme elle est présente dans la vie quotidienne de Florence. Mais il ne s'agit pas uniquement de la danse proprement dite, mais du mouvement des corps, des fleuves, du voyage lui-même. La danse et les mouvements de *La Comédie* suivent le cheminement et le statut des âmes damnées, pénitentes ou bienheureuses. Si l'Enfer n'est qu'obscurité et douleur, un *luogo d'ogni luce muto* (un lieu muet de toute lumière), la danse et le mouvement des corps sont soubresauts, torsions, agitation de corps souffrants ployés sous le poids de la faute et par la douleur. La danse accompagne les mouvements des âmes du Purgatoire, tendues vers l'expiation et qui parviennent à percevoir la lumière du Jardin d'Eden, accomplissement de leur périple. *Le Purgatoire* plus que tous les autres cantiques est un chemin vers la rédemption où les échos des cris stridents, de la douleur et de l'obscurité infernale se dissipent, le poète chemine vers l'expiation et ensuite vers le Ciel. C'est lors des cinq derniers chants que s'accomplit la prophétie, mais celle-ci passe par un douloureux moment de retour sur ses propres péchés, que Béatrice ne manque pas de rappeler à Dante. Ce retour sur soi est la condition indispensable pour parvenir à l'oubli.

Plusieurs cercles concentriques montrent la ronde des bienheureux qui, autour d'un centre lumineux comme le soleil, entourent les sages de l'Église chrétienne, saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure, symboles de l'arrivée au ciel au plus près du Christ. Là, tout n'est que lumière, harmonie et musique suave. L'image des anges musiciens et chanteurs figure ce monde céleste où les seules armes sont les flèches des séraphins et où les guirlandes de fleurs sont les seules chaînes qui embrasent l'âme des bienheureux, là, plus de bruits stridents ni d'obscurité, plus de cris ni de souffrance mais le son du chant angélique. Voici le monde auquel Dante parvient en compagnie de Béatrice à la fin de son long périple qui, des abîmes de l'âme humaine, conduit à la renaissance, à la vision de la lumière et au Christ. Encore une fois c'est par la danse et l'omniprésence de la figure du cercle que cette ascension nous est offerte. S'ouvre à nous la connaissance des mystères du divin, de la sagesse et de la paix du monde.

IMAGES



Fig. 1. Giotto, *Le jugement dernier*, vers 1306, Chapelle des Scrovegni, Padoue.

Fig. 1b. Giotto, détail de *Le jugement dernier*, vers 1306, Chapelle des Scrovegni, Padoue.



Fig. 2. Eau-forte par Carlo Lasinio (*Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, 1828) d'après la fresque de Buonamico Buffalmacco, *Le jugement dernier et l'Enfer*, 1336-41, Camposanto de Pise.

Fig. 3. Giotto, *La Justice (Iustitia)*, vers 1306, Chapelle des Scrovegni, Padoue.

Fig. 3b. Giotto, détail de la danse, *La Justice (Iustitia)*, vers 1306, Chapelle des Scrovegni, Padoue.

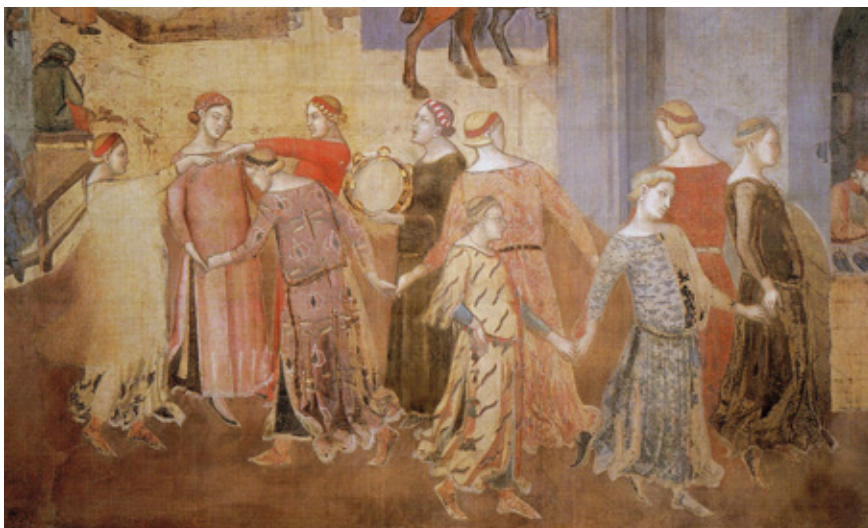


Fig. 4. Ambrogio Lorenzetti, détail de l'*Allégorie et effets du Bon Gouvernement*, 1338-1340, Sala della Pace, Palazzo Pubblico de Sienne.

Fig. 5. Andrea di Bonaiuto (Andrea da Firenze), *L'Église militante et triomphante* ou *Via Veritatis*, vers 1365-1367, Chapelle des Espagnols, Santa Maria Novella, Florence.



Fig. 5b. Andrea di Bonaiuto (Andrea da Firenze), détail de la fresque *L'Église militante et triomphante* ou *Via Veritatis*, vers 1365-1367, Chapelle des Espagnols, Santa Maria Novella, Florence.
 Fig. 6. Giovanni di Paolo di Grazia (ou Giovanni dal Poggio), *Cinq anges dansant*, vers 1435, Musée Condé, Chantilly.



Fig. 7. Fra Angelico, *Le Jugement dernier*, 1431-1435, musée national du couvent San Marco, Florence.

Fig. 7b. Fra Angelico, détail du *Jugement dernier*, 1431-1435, musée national du couvent San Marco, Florence.



Fig. 8. Fra Angelico, *Triptyque du Jugement dernier*, vers 1450, Gemäldegalerie, Berlin.

Fig. 8b. Fra Angelico, détail du *Triptyque du Jugement dernier*, vers 1450, Gemäldegalerie, Berlin.

BIBLIOGRAPHIE

- Acone, L., 2011a, « Les âmes dansantes dans la *Divine Comédie* de Dante », *Texte et Contexte : Littérature et Histoire de l'Europe médiévale*, sous la direction de Marie-Françoise Alamichel et de Robert Braid, Paris, Michel Houdiard Editeur, p. 226-243
- Acone, L., 2011b, « Cris et larmes d'une vision infernale », *Des cris et des larmes du Moyen Âge à nos jours*, Actes de la journée d'étude « Des cris et des larmes du Moyen Âge à nos jours. Pourquoi crie-t-on et pourquoi pleure-t-on en Europe Latine ? », 16 juin 2011, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, p. 62-77.
- Augustin d'Hippone *La Doctrine Chrétienne*
- Aubry, P. (transcrit par), 1907, *Estampies et danses royales*, Paris, Bibliothèque Nationale, Paris.
- Basile, G., 2002, *Giotto, les fresques de la Chapelle Scrovegni de Padoue*, Paris, Éditions du Seuil/Skira.
- Battaglia, S. (dir.), 1961-2002, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, Unione tipografica editrice torinese.
- Battaglia, S., 1966, « Il mito dell'innocenza nel *Purgatorio* ». *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Naples, Liguori, p. 131-164.
- Boucheron, P., 2013, *Conjurer la peur, Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil.
- Crescentino, G., 1858, *Commento di Francesco da Buti. Sopra la Divina Commedia*, tome I, Pise, Fratelli Nistri.
- Da Sommcampagna, G., 1870. *Trattato dei rimi volgari, 1381-84*, Bologne.
- Davia, M., 2000, *La danza sacra nella chiesa : esperienze antiche ed esperienze nuove*, Rome, Pontificia Università Lateranense.
- De Adam, S., 1857, *Chronica parmae*, Parme.
- De Benedetto, A., 2009, *Dante e Manzoni*, Laveglia Carlone, Salerne.
- De Grocheio, J., 2011, *Ars Musicae*, ed. et trad. Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon, et Carol J. Williams. Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications.
- Di Stagio Dati, G., 1735, *Storia di Firenze dall'anno 1380 a 1405*, Manni.
- Levi, E., 1913, « Poesia di popolo e poesie di corte nel Trecento », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. LXI.345.
- Marietti, M., 2003, « La Cité infernale », *Chroniques italiennes*, Paris, Édition de la Sorbonne Nouvelle.
- McGee, T., 2014, *Medieval instrumental dances*, Indiana University Press.
- Manzi, G., 1818, *Discorso di Guglielmo Manzi sopra gli spettacoli, le feste ed il lusso degli italiani del secolo XIVe*, Rome, presso Carlo Modarchini.
- Mullally, R., 2011, *The Carole : A Study of a Medieval Dance*, Farnham, Ashgate.
- Ossola, C., 2016, *Introduction à la Divine Comédie*, Paris, Éditions du Félin.
- Padovan, M., 1985, « Da Dante a Leonardo : La danza italiana attraverso le fonti storiche », *La danza italiana*, n° 3.p. 5-37.
- Pegoretti, A., 2007, *Dal "Lito deserto" al giardino. La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bonomia University Press.
- Pisani, G., 2015, *Il capolavoro di Giotto: la Cappella degli Scrovegni*, Padoue, Editoriale Programma.
- Pontremoli, A., 2003, *Storia della danza*, Florence, Le Lettere.
- Sachs, C., 1975, *Storia della danza*, Milan, Il saggiaatore.

- Sian Vittorio, 1928, *Giornale Storico della letteratura italiana, Anno VII*, Turin, Loscher.
- Skinner, Q., 2002, *L'Artiste en philosophie politique : Ambrogio Lorenzotti et le bon gouvernement*, Paris, Raison d'agir (Coll. Cours Et Travaux).
- Tani, G. 1984, *Storia della danza*, vol. I, Florence, Olschki.
- Enciclopedia Dantesca*, 1970-1978, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.