

Sonare et ballare
Musique et danse dans les manuscrits des XIV^e et XV^e siècles

In, *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, RMN, 2005, p. 56-65.

Martine Clouzot
Université de Bourgogne, département d'histoire, Dijon

La musique et la danse sont toujours associées l'une et l'autre dans l'art, la culture et la société des XIV^e et XV^e siècles. Le contexte et le lieu de cette association sont principalement la cour du prince où musique et danse sont présentées comme des divertissements propres au mode de vie aristocratique. Toutefois, les formes iconographiques (en l'occurrence l'enluminure), littéraires (le roman et la poésie lyrique) et sociales (la société de cour) de la danse en musique amènent à s'interroger sur les significations de la danse (sur ce que « danser » signifie) du point de vue de l'étymologie, de la pratique et de la symbolique. Il n'est pas question de traiter de la « danse en solo » de Salomé, ou de David « sautant » devant l'Arche, mais de couples réunis à la cour dans le mouvement circulaire de la danse collective et amoureuse. L'union de la danse et de la musique s'explique par leur origine commune : l'antique *chorée* qui, par la mesure équilibrée de ses mouvements, exprime la joie, forme l'harmonie des corps et des esprits, célèbre le divin¹. Leurs fondements musicaux et cosmologiques sous-tendent leurs pratiques sociales, mais aussi leurs systèmes de représentation.

Cette étude sur la danse consiste alors en une mise en abyme entre l'image et le rituel, évoquée dans les textes poétiques et médicaux. La confrontation entre la réalité, l'image réaliste et l'idée abstraite conduira aux fondements cosmologiques et universels qui gouvernent les figurations de la danse tout autant que celles de la musique.

Les formes et les mots de la danse

L'inventaire des miniatures des XIV^e et XV^e siècles révèle un premier élément d'importance : les miniatures appartiennent majoritairement à des manuscrits d'œuvres littéraires, telles que *Le Roman de la Rose*² (ill. 1), *Le Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut³, les *Œuvres poétiques* de Jean de Vignay⁴, *Le Livre du Petit Artus*⁵, *Le Livre des Merveilles* de Marco Polo⁶. Les manuscrits de la littérature plus spécifiquement didactique et morale contiennent également des scènes de danse, c'est surtout le cas de *La Danse aux aveugles* de Pierre Michault. En ce qui concerne les récits moraux et historiques, les représentations de la danse sont très nettement concentrées dans *Les Dits et Faits des Romains* de Valère-Maxime⁷. Enfin, un type isolé, mais significatif, de manuscrits se rapporte à la catégorie des traités thérapeutiques tels que le *Tacuinum sanitatis*⁸. Les chroniques historiques et les ouvrages religieux (livre liturgique, livre de prières) sont les grands absents de ce corpus. Le caractère littéraire de ces livres ornés est donc un premier élément d'interprétation que l'étymologie du terme « danse » vient préciser.

Dans les documents des XIV^e et XV^e siècles, la danse est en fait assez peu qualifiée sous ce terme. Quand elle est ainsi nommée, c'est en association avec d'autres mots, tels que *esbattemens* au pluriel : « *danses et esbattemens* »⁹ ou « *festes et danses* »¹⁰. En dérivés du mot *danse*, on trouve beaucoup plus rarement *dansement* (ou *dancement*), qui indique le balancement et le *saultement*, termes issus du latin *saltatus*, *saltatio* (danse, saut, bond). Le terme *danserie* est plus tardif ; il date de la fin du Moyen Âge et est très employé à partir du XVI^e siècle pour désigner les pièces de musique composées spécialement pour la danse (les *danseries* de Marie de Bourgogne, Pierre Attaignant, Gervaise, Tillmann Susato, Praetorius,

etc.) et pour le bal de cour. Le mot *bal* vient de *baller* (seconde moitié du XII^e siècle), du latin *ballare*, et signifie danser, remuer, se balancer ; à partir du début du XIII^e siècle, il décrit plus précisément une réunion dansante, rejoignant ainsi le sens de *carole*.

En effet, dans les textes littéraires, c'est le mot « carole » (et ses diverses formes) qui le plus souvent désigne la danse. Dans sa pratique comme dans sa figuration, la carole constitue l'élément de définition le plus juste de la danse. Citons par exemple le vers 742 du *Roman de la Rose*, écrit par Guillaume de Lorris : « *Lors veïssiez querole aler...* » / « *C'est alors que vous auriez pu voir la carole tourner...* »¹¹. Le terme est déjà très présent dans la littérature de la seconde moitié du XII^e siècle et plus encore dans celle du XIII^e siècle¹². La carole est une danse en rond, une danse qui tourne, elle est un cercle en mouvement. Cette idée de mouvement rotatif sert aussi à qualifier la danse des étoiles, notamment dans la seconde moitié du XII^e siècle chez Jean de Salisbury¹³. En outre, la carole indique qu'il s'agit d'une danse à plusieurs, c'est-à-dire d'une assemblée qui danse entre personnes appartenant socialement et idéologiquement au même monde. C'est dans le même ordre d'idée que le mot *carole* désigne, au XV^e siècle, une réunion sous la forme d'une assemblée assise en cercle¹⁴. Dans ce mot, on trouve également l'idée de divertissement. *Caroler* signifie en effet danser en rond, joyeusement : « *Quaroler et danser et mener bonne vie* »¹⁵. Le *caroleor*¹⁶ est le danseur qui mène une vie joyeuse¹⁷. Et, de sa pratique à sa représentation, c'est dans le cadre de la cour que la danse apparaît comme un « divertissement » spécifique à la société aristocratique qui l'inscrit dans un temps ritualisé et des comportements codifiés.

La danse : rituel de cour et temporalité de l'amour

Les luxueuses miniatures des manuscrits littéraires constituent un spectacle en elles-mêmes. Elles mettent en scène les divertissements de la cour dont la danse fait partie. Dans le récit romanesque ou poétique, la danse vient après le banquet. Cet ordre du discours lyrique et narratif n'est pas spécifique aux XIV^e et XV^e siècles. Il imite celui de la littérature courtoise des troubadours et des trouvères des XII^e et XIII^e siècles. On peut multiplier les exemples, mais prenons le *Roman de Flamenca* où la cour danse après le festin de mariage du comte d'Archambault avec la flamboyante Flamenca au son des instruments de musique¹⁸. La majorité des chansons de gestes des XII^e et XIII^e siècles décrivent le même processus : après le repas, les tréteaux (tables) sont enlevés, les jongleurs viennent jouer de leurs instruments et les convives s'en vont baller, comme ce fut le cas lors du mariage de Perceval, décrit notamment par Gerbert de Montreuil dans *La Continuation du Roman de Perceval* (1230)¹⁹. Dans *Renart le Nouvel*, le premier livre se termine également sur une scène de repas et de danse²⁰. Quand ces textes poétiques sont mis en prose aux XIV^e et XV^e siècles, ils reproduisent le même schéma descriptif. Jean Froissart, par exemple, dans ses œuvres poétiques, moins connues que ses chroniques, évoque le temps de la danse²¹. De même, *La Chronique du bon chevalier Messire Gilles de Chin*, qui relate l'histoire de ce chevalier du Hainaut mort en 1137, livre la description de fêtes et de tournois où « *esbattemens, danses et karoles tout au lonc de la prayerye que à les regarder estoit grant plaisir...* Puis quant ce vint l'après soupper, les danses et esbattemens en commenchèrent qui durèrent jusques à la mienuit que chascuns se retray »²². D'un point de vue strictement littéraire, le temps de la danse est parfois décrit dans le récit par des insertions lyriques qui rythment la narration (et ce, de la chanson de geste du XII^e siècle jusqu'au roman du XV^e siècle), comme par exemple dans *Le Roman de la Rose*²³. Les miniatures qui jalonnent le manuscrit remplissent également ce rôle de marquage rythmique et lyrique du récit. C'est le cas dans le manuscrit français 1665 de la Bibliothèque nationale de France du *Roman de la Rose*, où les folios 6 verso et 7 portent des vignettes ornées de scènes de danse en rapport avec le texte (les vignettes des autres folios n'ont pas été peintes). Ces temps de danse en musique, de « divertissements », décrits dans le texte, correspondent à de réels moments de sociabilité : la pièce lyrique sert « d'entremès »,

c'est-à-dire de temps consacré au spectacle, à la musique et à la lecture entre les plats successifs du service. Prenons l'exemple du *Banquet du Faisan* donné par le duc de Bourgogne Philippe le Bon à Lille dans le palais du Rihour le 17 février 1454²⁴. Le chroniqueur de la cour ducale, Olivier de la Marche, décrit dans ses *Mémoires*²⁵ le déroulement du festin²⁶, le bal qui suivit, les entremets successifs et leur mise en scène avec beaucoup de détails²⁷. Or, ce récit ne semble pas relever du témoignage historique. Il apparaît plutôt comme un synopsis préparatoire réalisé par le « metteur en scène » – Olivier de la Marche lui-même –, ce qui fait de ce texte une construction totalement littéraire qui reprend le schéma narratif traditionnel du banquet suivi du bal²⁸. Ce cas de figure ne fait qu'insister sur le caractère fictif des descriptions de la danse à la cour dans la littérature comme dans les images. Il montre également que le récit de la danse, ainsi que sa pratique ritualisée, constituent une marque d'appartenance à la société aristocratique.

À partir du XIV^e siècle, on danse la *basse-danse* à la cour. Ce n'est pas une danse entraînante et mouvementée, contrairement à la morisque, la *volte* et le *saltarello*. Sa structure chorégraphique est loin d'être simple, elle est faite de pas glissés et demande aux danseurs de contrôler leur corps, d'avoir de la prestance et du maintien. Surtout, elle nécessite l'apprentissage et la mémorisation de l'enchaînement des pas, ce qui fait de la *basse-danse*, une danse noble destinée à montrer la supériorité intellectuelle et sociale de l'aristocratie²⁹. Elle est connue grâce aux traités (surtout italiens) écrits par les maîtres à danser qui l'enseignent à la noblesse. Ces mêmes traités expliquent également aux jeunes gens comment se vêtir, parler et se comporter avec les jeunes filles. Le bal est le moment réglé et organisé en vue de favoriser les rencontres et de former des couples futurs. Il y a alors une dimension amoureuse qui se joue dans le mouvement rythmé des cœurs et des corps au moment du bal.

La ronde figurée dans les miniatures est composée de couples d'hommes et de femmes réunis dans l'intimité des intérieurs ou du verger d'une noble maison. Ils sont représentés dans un espace fermé par un mur (infranchissable ?), symbole du monde aristocratique, de plus en plus cloisonné et exclusif aux XIV^e et XV^e siècles et centré autour de la cour du prince³⁰. La production littéraire et lyrique s'adresse d'abord et essentiellement à un public dont les mœurs, les goûts, les principes sont aristocratiques. Si la danse compte parmi les rituels des grandes fêtes, dont l'un des enjeux est la perpétuation du groupe social et de ses valeurs courtoises et chevaleresques, c'est parce qu'elle est à la fois le moteur et le symbole de la rencontre amoureuse.

D'un point de vue étymologique, les textes poétiques citent plus volontiers le *dansel*, la *danselle*, que la *danse* proprement dite. Le *dansel* – le *danselon* – signifie non pas le danseur mais le jeune homme, et la *danselle* – la *donzelle* –, la jeune fille, c'est-à-dire les jeunes qui ne sont pas encore mariés³¹ : « Car ele aime un dansellon / Qui Aucassin avoit non », lit-on dans *Aucassin et Nicolette*³². La danse correspond au temps et au rituel de la séduction par lequel les jeunes à marier se cherchent, se jugent et se rencontrent. Elle constitue un événement social qui s'apparente à un rite de passage par lequel le jeune homme (ou la jeune fille) passe à l'âge adulte en entrant dans l'âge de la sexualité³³. C'est sans doute ce qui explique que bien des représentations de la danse reposent sur une ronde des âges de la vie³⁴. La carole symboliserait alors la jeunesse et le temps de l'amour. Comme le poème lui-même, la manifestation rythmée des corps apparaît comme une évocation des sentiments ou plus exactement du sentiment amoureux. Dans les images du XIV^e siècle, le déplacement des danseurs dans l'espace statique et fermé du verger se présente comme une allégorie de l'initiation amoureuse : la danse forme une progression spatiale, harmonieuse et rythmée, qui va de la découverte du sentiment amoureux à la naissance du désir et à la conquête du cœur et du corps de la dame. La tapisserie intitulée *Le Concert champêtre* conservée au musée du Louvre à Paris représente la progression symbolique du sentiment entre deux amants

musiciens dans le cadre lyrique et courtois des « millefleurs »³⁵. Dans la littérature, la fiction et l'aventure amoureuses, narrées notamment par Guillaume de Lorris dans la première partie du *Roman de la Rose*, relèvent de cette glorification de l'amour et du désir (de la *Rose*).

L'iconographie des manuscrits du *Roman de la Rose* inscrit cette dimension amoureuse dans le cadre idéal et parfait du verger et de la nature. La danse apparaît alors comme une métaphore des mouvements de l'amour dans le cœur et le corps de chaque danseur. Dans le *locus amoenus*, le jardin des délices, ces mouvements prennent une valeur universelle. Beaux, bien parés, de tous les âges, les danseurs forment un cercle de la séduction et du plaisir dans le paradis artificiel de la vie courtoise. Cette dimension esthétique, révélée par la beauté des enluminures et de la poésie, donne à contempler l'amour et la perfection du monde universel. Les miniatures possèdent une puissance esthétique qui porte aussi une puissance émotive comparable à l'émerveillement et au ravissement de l'amour et de sa beauté. Les images de la danse dans le jardin de paradis, plus particulièrement celles du *Remède de Fortune* et du *Roman de la Rose*, rendent sensible ce sentiment amoureux en le livrant comme une expérience individuelle et humaine. Cette sentimentalité exprime le mouvement et les élans de la joie sensuelle, du « ravissement ».

Cette joie toute lyrique fait aussi partie de l'harmonie du corps et de l'âme, comme le montre le dessin à la plume du *Tacuinum sanitatis* de Liège : dans ce traité de bonne santé, la danse en musique – « *sonare et balare* » – débouche immédiatement sur le chapitre consacré à la joie – « *gaudia* ». D'après la légende de l'image, la *gaudia* « conduit à la prospérité... les gens menacés et tristes », nécessite la modération et demande de fréquenter les sages. La joie est ici associée à l'amour avec la représentation d'un couple d'amants qui s'embrasse. D'une part, ce genre d'ouvrage thérapeutique, où médecine, musique et danse sont traitées ensemble dans le but de maintenir en bonne santé, montre que le médecin se doit de connaître la musique pour exercer son art ; d'autre part, le texte réitère l'idée hippocratique selon laquelle l'harmonie entre les rythmes du pouls et les consonances musicales procure davantage que le maintien du corps en bonne santé : elle engendre le plaisir car elle établit un « ordre agréable » dans les choses « naturelles »³⁶.

L'ensemble lyrique constitué du manuscrit, de son contenu poétique et littéraire et de ses images, perpétue en quelque sorte aux XIV^e et XV^e siècles la *fine amor* des troubadours. La fidélité aux valeurs courtoises d'une époque révolue révèle bien l'idéalisation et le monde fictif recréés par l'aristocratie attachée à une poésie qui chantait un art d'aimer. Cet « art d'amours », clairement annoncé dans *Le Roman de la Rose*, reprend Cicéron, Virgile et surtout l'*Art d'aimer* (*Ars amatoria*) d'Ovide dont le temps de l'amour est associé à l'âge d'or (la jeunesse). L'art d'aimer enseigne une « technique » de l'amour faite d'attente, de souffrance et de joie. La plus connue de ces codifications des règles de l'amour courtois est le *De amore* de André le Chapelain³⁷ (fin XII^e ou début XIII^e siècle), qui ne connut le succès que tardivement dans la noblesse durant la seconde moitié du XV^e siècle³⁸. Cependant, à la fin du Moyen Âge, en raison de rituels de cour toujours plus rigides – appelés au XV^e siècle « l'étiquette » –, l'art d'aimer est de plus en plus soumis à un effort d'éducation sociale et morale visant à soumettre le corps à une idéologie de cour. Le maintien et la contenance des danseurs formés par le mouvement harmonieux de leurs corps répondent à une esthétique fondée sur des principes antiques d'éducation que Platon avait déjà énoncés³⁹ : la beauté, la grâce et la courtoisie sont les signes de qualités morales acquises selon un apprentissage du geste et du sentiment. Le manuscrit de Valère-Maxime, *Les Dits des Romains*, met en image l'éducation des mœurs énoncée dans le texte : « *Valeres met exemples des choses qui peuvent mouvoir a bonnes meurs...* »⁴⁰ et associe la ronde aux « nobles hommes qui prindront plus com habit que lors nestoit dusage »⁴¹ (ill. 2). La *basse-danse* fait l'objet d'un enseignement bien codifié et sérieux. *Le Doctrinal des filles a marier* rappelle aux donzelles : « *Fille quant serez en karolle / Dansez gentiement et par mesure* »⁴². L'un des exemples significatifs,

même s'il ne faut pas en exagérer la portée, est l'institution de la *Cour d'Amour* le 6 janvier 1400 à la cour de Charles VI, initiée par la reine Isabeau de Bavière. Cette assemblée royale et parisienne répondait à un cérémonial bien précis dans le cadre rigoureux de la cour. En théorie, elle était chargée de rendre des jugements littéraires et moraux sur une dame ou un comportement sentimental. En pratique, elle était le lieu de débats d'idées abstraites sur le monde⁴³. Comme la poésie et les enluminures de l'époque, la cour d'amour renvoie bien l'image d'un ordre de cour qui s'établit sur des valeurs courtoises passées et se ferme au monde par l'idéalisation, le rêve, la contemplation du beau. Habitée par le rythme et la temporalité de l'amour, les figurations de la danse à la cour offrent une promesse d'espérance, entraînent le spectateur vers l'harmonie du monde.

Danse de l'univers et harmonie du monde

Au-delà des raisons sociales du rituel de la danse, il faut chercher à saisir le sens de ses représentations. Les concepts qui servent à définir la carole sont identiques à ceux de la musique, dans la mesure où ils sont issus de la philosophie antique et où ils se rapportent au temps cyclique, terrestre et céleste, ainsi qu'à l'homme, à sa destinée (Fortune) et à sa place dans l'univers. Cependant, ces cadres temporels, sociaux et cosmologiques recréés par le poète ne rendent-ils pas la société de cour de la fin du Moyen Âge immobile et figée dans un temps révolu, nostalgique et idéalisé ?

Danser, c'est exécuter une suite réglée de pas suivant un rythme, c'est « mouvoir les pieds et le corps en cadence à la musique », comme on peut le lire dans le *Tacuinum sanitatis* de Liège⁴⁴. Tel est le sens littéral de la danse attesté dès les années 1170 dans la poésie lyrique et dans la littérature arthurienne. Ce qui signifie que la danse est conçue et vécue comme un mouvement rythmique du corps, on l'a vu avec les exemples cités plus haut. Cette définition de la danse est en partie aussi celle de la musique⁴⁵. En effet, le rythme est l'une des composantes fondamentales de la musique, l'autre étant la mélodie (ou les intervalles de sons). Il est l'élément dynamique de la musique : composé de battements qui se déploient dans le temps à une vitesse donnée, le rythme est basé sur le Nombre qui régit les lois mathématiques de la musique et de l'univers. Cette musique est la *musica* du *quadrivium* antique, puis médiéval. La carole correspond à la mise en image, à la visualisation de la musique dans sa dimension mathématique et temporelle, de la musique en tant qu'*ars*, que *science*, plus encore quand la musique est notée dans le manuscrit enluminé selon les règles mathématiques et rythmiques de l'*ars nova*. C'est le cas dans le *Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut qui semble marqué par la quaternité : la musique de l'*ars nova*, la carole en couple et les quatre arbres⁴⁶ (ill. 3).

Le rythme de la carole est inscrit dans le nombre de couples (souvent quatre ou cinq), dans l'alternance binaire homme femme, dans les pas de danse (levés, écartés, glissés propres à la *basse-danse*), dans le balancement des corps, dans leur déhanchement et les plis des vêtements. Certains éléments de l'image impulsent un rythme et accentuent l'effet cinétique de la ronde : l'arbre qui forme l'axe central de la danse dans le vitrail de Bourges⁴⁷ ; les lignes géométriques immobiles et fixes des espaces intérieurs, dans les autres images ; ou bien les quatre arbres, dans la miniature du *Remède de Fortune*, qui rythment la danse et l'inscrivent dans le temps de la vie. Si le rythme figuré ne peut être décrit en termes de rapidité ou de lenteur, sa nature peut être qualifiée de « cyclique » : la chaîne formée par les mains des danseurs n'a pas de début ni de fin, elle est éternelle et inscrit bien la danse et la musique dans le temps, animée du même symbolisme divin et cosmologique des danses rituelles antiques⁴⁸. Le temps cyclique de l'homme, de la vie et du monde est incarné par les danseurs qui symbolisent les quatre Âges de la Vie dans le vitrail, le *Remède de Fortune*, notamment (l'enfant, le jeune homme, l'homme mûr et le vieillard), qui correspondent également aux

quatre saisons, aux quatre phases du jour, aux quatre humeurs, aux quatre vents et aux quatre éléments. Aussi la danse est-elle un reflet des rythmes de l'homme microcosme. L'iconographie du *Tacuinum sanitatis* conservé à Vienne⁴⁹ montre que, selon la théorie galénique des quatre humeurs, pour harmoniser les mouvements de l'âme et du corps et les accorder avec ceux de l'univers, il est conseillé au chapitre « *organare et ballare* » de jouer des instruments de musique et de danser dans le cas de la mélancolie (appelée aussi les « *accidents de l'âme* »). *Organare et ballare* implique « *un rapport proportionné entre l'intention de la musique et les gestes du corps...* (entre l'âme et le corps) ; *la participation des yeux et de l'oreille au plaisir et les consonances (est utile)* ». Déjà chez Platon, dans *Les Lois*, II, 654a, régler mathématiquement les mouvements du corps par le rythme sur ceux de l'univers est considéré comme un privilège d'origine divine qui fait de la danse un « régulateur universel ». En effet, d'après la philosophie antique et platonicienne, la danse est une condition essentielle à la bonne santé physique et mentale de l'homme. Avec la musique, elle réalise dans le corps humain, par ses mouvements harmonieux et musicaux, un état d'équilibre que les Grecs définissent par la *chorée*⁵⁰. Ce terme est l'expression même de l'unité entre l'âme et le corps et de leurs relations intimes. Chez les Pythagoriciens, chez Platon, chez Aristote, mais aussi chez d'autres auteurs tels qu'Aristophane ou Pindare, la danse – ou *chorée* – est nécessaire au maintien ou au rétablissement de la santé du corps⁵¹ et provoque le plaisir tout en exigeant un état d'âme joyeux que les mouvements corporels traduisent⁵². Ce concept antique qui associe la danse à la joie, et à son contraire la mélancolie, prévaut dans la littérature de la fin du Moyen Âge, en particulier chez Guillaume de Machaut, pour qui « *Musique est science qui vuet qu'on rie et chante et dance / Partout ou elle est, joie y porte ; / Les desconfortez reconforte, / Et nès seulement de l'oïr / Fait elle les gens resjouir*⁵³ ». Les dessins à la plume du *Tacuinum sanitatis* de Liège, décrits plus haut, expriment bien ce sentiment de joie que procurent la musique et la danse. Le rapport de la musique, de la danse avec la mélancolie, si particulière à la culture de la fin du Moyen Âge, porte la marque de *Fortune* et de son mouvement circulaire.

L'idée de cycle temporel figure en effet sous une autre forme dans les images de la danse (notamment celle du manuscrit des *Œuvres poétiques* de Jean de Vignay) : dame Fortune et sa roue. Elle est au cœur de la littérature des XIV^e et XV^e siècles, comme l'attestent *Le Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut, *Le Livre de Mutacion de Fortune* de Christine de Pisan, *Le Roman de Fauvel*, *La Danse aux aveugles* de Pierre Michault (ill. 4), etc. Fortune règle la ronde des danseurs qui tournent à ses pieds, ou devant elle, au son des instruments de musique⁵⁴. Avec les quatre éléments, les quatre vents, les quatre saisons, la danse en rond est une métaphore de la roue de la Fortune qui règle le système du monde : chez Guillaume de Machaut, dans *Le Voir-Dit*⁵⁵, elle est la figure qui « *chante mieux que seraine* », qui a « *Plus douce que voix de seraine* », « *danse oltre mesure* » et « *Presque tuit dansent a sa dance* »⁵⁶. Dans *Le Régime de Fortune* de Michault Taillevent, Fortune est aussi associée à la danse : « *Qui veult dancier de Fortune la dance*⁵⁷ ». Elle gouverne le temps, le déroulement du jour et des saisons, elle anime le mouvement universel, le mouvement des planètes et leur influence sur le monde terrestre, elle règle le cours de la vie de l'homme – « *Je change tout / Je tourne / Je varie*⁵⁸ » –, la succession des quatre Âges⁵⁹ et les quatre humeurs. C'est Fortune qui contrôle la destinée de l'homme, l'attitude de ce dernier étant caractérisée par les poètes par l'instabilité, la mutation⁶⁰. Cette instabilité a ses extrêmes : la mélancolie, mais plus encore la mort qui a sa danse, la danse macabre menée par la musique des morts ayant la forme de squelettes qui entraînent chaque groupe social et chaque individu dans un au-delà déterminé par le comportement moral adopté sur terre. Avec la mort, Fortune appartient ainsi à l'histoire individuelle. Le succès de ce motif littéraire va tout à fait de pair avec le développement des représentations des danses macabres sur les murs des nefs des églises à la fin du Moyen Âge.

Cependant, dans un ordre plus largement symbolique, le temps de la vie et de Fortune appartient à la Nature, c'est-à-dire à l'univers et à son harmonie. On peut dès lors se demander si l'iconographie de la danse, en tant que représentation visuelle de la musique, ne serait pas dans ces manuscrits une expression de la lyrique.

Les scènes de danse participent de toutes les formes d'expression de la lyrique courtoise : le manuscrit, le récit, la musique et la poésie. Cet ensemble donne à voir un monde abstrait et ordonné, à entendre des mots et des sons, à ressentir des sentiments et à contempler l'harmonie de l'univers⁶¹. Dans cet ordre lyrique, la danse crée une temporalité cyclique qui s'inscrit dans la logique de la vie, de son essor à sa retombée en passant par son épanouissement. La danse crée également un espace, généralement fermé, comme on l'a vu. Ce cadre fermé prend une signification différente entre le XIV^e et le XV^e siècle. Au XIV^e siècle, les miniatures du *Remède de Fortune* et du *Roman de la Rose* (les vignettes) notamment, offrent dans l'espace du verger une image de la nature propre à la lyrique courtoise : celle-ci exprime et prolonge son mouvement naturel et cyclique⁶². À travers ses fleurs, la fontaine (d'amour), les oiseaux, etc., la nature est au cœur de la poésie courtoise, le mot même est un principe créateur et mécanique du monde, c'est en elle et par elle que le poète exprime le temps et l'ordre du monde, comme Daniel Poirion l'a bien montré⁶³. La dynamique de la danse et de la musique met en mouvement le cycle de la nature : cette dynamique est marquée par les danseurs et les musiciens, êtres concrets, qui participent de ce naturalisme en animant le décor naturel de l'image.

Dans la perspective aristotélicienne de la fin du Moyen Âge, il y a une concordance entre le monde physique et le monde humain⁶⁴. La musique et la danse traduisent cette concordance dans le sens où, par leurs fondements, elles relèvent de la nature physique, universelle et temporelle. Tout l'ordre du manuscrit (texte, musique et images) est alors rythmé et organisé selon des espaces et des temps que l'on pourrait qualifier de « naturels ». Dès lors, cet ensemble lyrique donne à voir et à entendre un monde physique et métaphysique parfait, dont les lois sont mises en activité, en mouvement, par la dynamique structurelle de la poésie, de la musique et de la danse. En cela, la danse à la fin du Moyen Âge repose sur les mêmes fondements antiques qui lui attribuent dès l'origine une essence cosmologique : dans la civilisation gréco-romaine, elle sert à l'expression du sentiment religieux lors des pratiques rituelles et cultuelles⁶⁵. Aussi l'iconographie de la danse apparaît-elle comme une spéculation sur l'homme et ses rapports avec le monde. Dans les miniatures du XIV^e siècle, la carole est au cœur de l'image comme si, symboliquement, elle se situait à un niveau intermédiaire entre le monde terrestre et céleste, physique et métaphysique, concret et abstrait, entre le microcosme et le macrocosme.

Cependant, ce monde clos apparaît davantage comme la représentation d'une société fermée sur elle-même au XV^e siècle. Les miniatures du *Roman de la Rose* de l'Arsenal, des *Œuvres poétiques* de Jean de Vignay notamment, présentent distinctement une cour (dans tous les sens du terme) avec ses danseurs, ses dames de l'aristocratie et ses ménestrels attirés, telle un théâtre de l'existence au cours chaotique et perturbé : la danse est celle de la vie, mais dont l'ordre peut être à tout moment troublé par les mutations de Fortune, par les dérèglements de la nature et la folie des hommes. Sans le développer, citons l'exemple du Bal des Ardents à la cour de Charles VI en janvier 1393. Dans cet événement tragique, quatre membres de la noblesse dansaient déguisés en hommes sauvages et ont péri par le feu. Les manuscrits des *Chroniques* de Jean Froissart présentent tous en miniature cette scène révélatrice de la folie et du désordre de la cour et du monde⁶⁶. L'espace de la salle de danse donne encore plus d'acuité à cette fermeture sur le monde par une société de cour repliée sur elle-même et marquée par la mélancolie et la nostalgie⁶⁷.

La cour ne vit pas dans les jardins et les lieux bucoliques représentés dans ses manuscrits, mais elle recrée, dans les images comme dans la réalité (on danse dans des décors somptueux à la cour de Bourgogne, à la lumière des torches⁶⁸), un idéal d'harmonie du monde. Cette re-création ressemble à la quête nostalgique d'un ordre naturel, empreint de sagesse, mais révolu⁶⁹. Une miniature du *Livre d'heures de Charles d'Angoulême*⁷⁰ (ill. 5) renforce la dimension temporelle de la carole : le temps est marqué par la fonction du manuscrit (les heures de la prière), la ronde des Âges de la vie autour de l'axe du monde qui relie le ciel et la terre – l'arbre –, et par la musique (de la cornemuse). Cette danse en apparence « paysanne » est en tout point similaire à celle de cour. Elle célèbre la Nature, inscrit l'homme dans l'univers et le relie à lui par l'intermédiaire du joueur de cornemuse. Celui-ci est un berger qui garde ses moutons (cette miniature passe pour la représentation d'une « Annonce aux bergers »), il symbolise aussi chez les poètes l'homme qui vit en accord, en harmonie avec l'ordre naturel. Proche de l'animal par la peau de son outre et par le bois du hautbois, la cornemuse appartient elle aussi à la nature et s'en fait l'écho. Presque tous les instruments qui rythment les scènes de danse appartiennent à l'ensemble des *hauts instruments* car ils sont à percussion et à anches, donc à forte sonorité⁷¹. Outre ces considérations acoustiques et sociales, les raisons de leur représentation sont peut-être à trouver justement dans la figure du berger, métaphore du poète qui a ce rôle d'interprète, de lien et de passeur entre l'homme et le monde, l'homme et la Nature : les manuscrits enluminés d'Ovide, de Virgile, de la fin du Moyen Âge, montrent presque toujours les bergers et les poètes jouant du hautbois et de la cornemuse dans un espace bucolique⁷². Terminer par ces instruments est une façon de relier la musique des instruments – une *musica instrumentalis* –, la musique cyclique de l'homme microcosme – une *musica humana* – et l'harmonie cosmique, la musique et la danse de l'univers – une *musica mundana* – rendue visible par la danse.

Conclusion

Pour conclure, la *carole* figurée dans les manuscrits littéraires et poétiques participe davantage des conceptions du monde que des pratiques sociales de la fin du Moyen Âge. Elle est tout d'abord une métaphore de la musique, conçue beaucoup plus en terme de *Nombre* que de *rythme*, combinant le pair et l'impair, le binaire à l'encerclement. À une échelle plus large, elle est ensuite figuration boécienne de la musique : musique des instruments, musique microcosmique de l'homme, de ses rythmes, de ses humeurs, des cycles de la vie, musique du cosmos. Or, au-delà de cette tripartition abstraite, l'iconographie de la danse participe totalement de la constitution d'un univers lyrique dans lequel la musique, la poésie et le geste (ou le mouvement) sont animés par des principes rythmiques et harmonieux. Elle rend sensibles les vibrations du cœur, les mouvements du sentiment amoureux, de la souffrance à la joie ; elle exprime une vision concrète du mouvement circulaire du cosmos et de ses lois mathématiques ; elle est une idéalisation et une exaltation de la beauté de la Nature ; elle perpétue ses origines antiques et cosmologiques en offrant une magnifique métaphore de l'harmonie du monde.

Ursula, voici les textes des 72 notes à replacer en marge au fil des appels :

1 Miller, 1986.

2 Paris, BnF, ms. fr. 1665, f° 7, 1350, voir catalogue d'exposition *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, p. 190, notice 76 ; Paris, Arsenal 19153, f° 7 ; Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 364, f° 8, et ms. Douce 195, f° 7, xv^e s. ; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2568, f° 10v°, xv^e s.

- 3 Paris, BnF, ms. fr. 1586, f° 51, vers 1350-55, voir catalogue d'exposition *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, p. 204, notice 84.
- 4 Lille, Bibliothèque municipale, ms. 342, f° 18, xv^e s.
- 5 New York, Public Library, Spencer 34, f° 9, xv^e s.
- 6 Paris, BnF, ms. fr. 2810, f° 44, xv^e s.
- 7 Paris, BnF, ms. fr. 288, f° 181v° et ms. fr. 6185, f° 11, xv^e s.
- 8 Liège, Bibliothèque universitaire, ms. 1041, f° 64v°, 2^e moitié du xiv^e s., voir catalogue d'exposition *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, p. 98, notice 21 ; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2644, f° 104, xv^e s.
- 9 Par exemple, dans la *Chronique du bon chevalier Messire Gilles de Chin* : « Danses et esbattemens s'y firent par l'espace de deux jours », Mons, Typographie de Hoyois-Derely, Librairie, 1837, p. 161.
- 10 *Idem*, p. 165.
- 11 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 78.
- 12 Sans multiplier les exemples, citons seulement le vers 2868 du *Roman de Dolopathos* (appelé aussi *Roman des Sept Sages*) : « Ne vont mie contre lors / Queroles font et reondes » (version en couplets octosyllabiques qui date du début du xiii^e s., BN fr. 1553 ; la première version date du xii^e s. et fut écrite en latin). Cf. Aiache-Berne, 1992, p. 1317-1320.
- 13 Jean de Salisbury, *Policraticus* : « Les quarolles des estoilles », Paris, BnF, ms. fr. 24287, f° 47.
- 14 Chez Jean de Wavrin, par exemple, dans ses *Anchiennes Chroniques d'Engleterre*, éd. E. Dupont, Paris, Société d'Histoire de France, 1858-63, vol. 2, chap. 14 : « Tous les autres nobles furent assis comme en grant carolle, partant de la main dextre a senestre, de tele maniere que le grant Turcq les pavoit tous veoir mengier ».
- 15 *Le Chevalier au cygne et de Godefroi de Bouillon*, éd. C. Hippeau, Paris, 1874, vol. 1, vers 4399. Citons aussi le *Roman de Troyes* : « Dames, dançeles e baçalier / Ne ceserent de charoiler. / Plus de dous mois dura la feste », cité dans Frédéric Godefroy, « caroler », in *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du ix^e au xv^e siècle*, Paris, ministère de l'Instruction publique, E. Vieweg, 1880.
- 16 Dans le *Roman de la Rose*, vers 20579 : « Ne les biaux gens, ne les grans joies / Et pardurables et veroies / Que li karoleor demainent ».
- 17 Godefroy, Frédéric, « Carole », in *Dictionnaire...*, *op. cit.*
- 18 Lavaud et Nelli, 1960, p. 655 et suiv. et p. 1015 et suiv.
- 19 Gerbert de Montreuil, *La Continuation du Roman de Perceval*, éd. M. Oswald, Paris, 1975, (Classiques français du Moyen Âge, n° 101), vers 6702-6710 : « Après mangier vont caroler ; / Jogleor chantent et vièlent, / Li un harpent et calemelent ; / Chascuns, selonc le sien affaire, / Vient avant por son mestier faire ; Cil conteor dient biaux contes / Devant dames et devant contes. / Et quant assez orent jüé, / Bien sont li menestrel loé. »
- 20 Maillard, 1980 (*Bien dire et bien aprendre*, 2), p. 277-293.
- 21 Froissart, Jean, *Poésies*, livre I, vers 221-230 : « La estoient li menestrel / Qui s'acquittoient bien et bel / A piper et tout de nouvel / Unes danses teles qu'il soient ; / Et si trestot que cessé orent / Les estampies qu'il bâtoient / Cil et celes qui s'esbatoient / Au danser, sans gueres atendre, / Commencierent leurs mains a tendre / Pour caroler ; ... », cité dans *Les estampies françaises*, éd. O. Streng-Renkonen, Paris, H. Champion, 1931.
- 22 *La Chronique du bon chevalier Messire Gilles de Chin*, Mons, Typographie de Hoyois-Derely, Librairie, 1837, chap. C. xlij, p. 165. Le récit historique et romanesque du héros hennuyer est la translation en prose d'une chronique rimée du xii^e s. (Bibliothèque royale de Belgique, ms. 1293 et ms. 2298).

- 23 *Le Roman de la Rose*, Bruxelles, BRB, ms. 11187, f° 1, 3^e quart du XIV^e s., vers 738-43 : « la karole au dieu amour. Lors veillez karole aller / Et gens mignotement baler /... Et veillez fleuteurs / Et menestriers et Jongleurs... ».
- 24 Caron et Clauzel (s.d.), 1997.
- 25 *Les Mémoires de Messire Olivier de la Marche*, 3^e édition Revue et augmentée d'un Etat particulier de la maison du Duc Charles le Hardy, composé du mesme Auteur, & non imprimé cy-devant, A Bruxelles, chez Hubert Antoine Imprimeur de la Court, à l'Aigle d'or près du Palais, 1616, Avec Privilège. Chap.XXIX, p. 412-439 et suiv. (vœux).
- 26 Laurioux, 1995 : « Banquets, entremets et cuisine à la cour de Bourgogne », p. 1027-1035.
- 27 Lafortune-Martel, 1984.
- 28 Clouzot, 2003.
- 29 Ingrassia, 1993.
- 30 Poirion, 1978, p. 35 et suiv.
- 31 Par exemple : « *Les riches dames regretent lor maris, / Et les danzeles regretent lor amis* », *Aleschans*, vers 2124, *Geste de Guillaume d'Orange*, éd. et trad. F. Suard, Paris, Flammarion, 1991 (Classiques Garnier).
- 32 *Aucassin et Nicolette*, Paris, Gallimard, Folio Classique, éd. bilingue (éd. et trad. Philippe Walter), 1999, p. 154.
- 33 Levi et Schmitt (s.d.), 1996.
- 34 Comme le montre, par exemple, un vitrail conservé à Bourges, au musée du Berry, inv. 865.286.1, début XVI^e s., voir dans catalogue d'exposition *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, p. 206, notice 85.
- 35 Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA7355, Flandre, fin du XV^e s. Voir catalogue d'exposition *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, p. 207, notice 87.
- 36 Jacquart et Thomasset, 1985.
- 37 *André le Chapelain. Traité de l'amour courtois*, trad. C. Buridant, Paris, Bibliothèque française et romane, 1974.
- 38 Ferry-Hue, Françoise, « André le Chapelain », *Dictionnaire des Lettres françaises, op. cit.*, p. 61-62.
- 39 La fonction éducative de la danse est l'un des sens contenus dans le terme *chorée* chez Platon : *La République*, III, 398d et 412b ; *Les Lois*, II, 654b ; *Alcibiade, Le Banquet*, 210a.
- 40 Valère-Maxime, *Les Dits et Faits des Romains*, Paris, BnF, ms. fr. 288, f° 75, XV^e s.
- 41 Valère-Maxime, *op. cit.*, f° 181v°.
- 42 Cité dans Godefroy, Frédéric, « Carole », *Dictionnaire...*, *op. cit.*
- 43 Poirion, 1978, p. 37.
- 44 Liège, Bibliothèque universitaire, *Tacuinum sanitatis*, ms. 1041, f° 64v° : « *sonare et balare : movere pedes et personam et pro porcionaliter ad sonum...* ».
- 45 Voir dans le présent ouvrage les articles de Jérôme Baschet et Thomas Lentès, p. ??? et ???.
- 46 Cerquiglini, 2001.
- 47 Bourges, musée du Berry, inv. 865.286.1, début XVI^e s., voir dans *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, p. 206, notice 85.
- 48 Séchan, Louis, *La danse grecque antique*, Paris, Boccard, 1930, cité par Dupont, 2003, p. 83 ; Scheid, 1985.
- 49 Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. nv. sér. 2644, f° 104.
- 50 Dupont, 2003.
- 51 Platon, *Lois*, VII, 790e, Paris, Garnier-Flammarion.
- 52 Dans le *Cratyle* de Platon, le terme *choros* est apparenté au mot joie, *chara* ; dans les *Lois*, II, 653^e-654a, la théorie du mouvement et la danse sont des expressions de la joie considérée comme une faculté commune à tout être humain.

- 53 Guillaume de Machaut, *Prologue*, vers 91-94, *Le Livre du Voir-Dit*, Paris, Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1999.
- 54 *La Dance aux aveugles* de Pierre Michault (éd. Laurence Harf-Lancner), Paris, BnF, ms. fr. 1654, f° 151v°, xv^e s.
- 55 Cerquiglini, 2001, p. 57 et suiv.
- 56 Guillaume de Machaut, *op. cit.*, vers 8636 et suivants.
- 57 Deschaux (éd.), 1975, p. 240.
- 58 *La Dance aux aveugles* de Pierre Michault, *op. cit.*, f° 161v°, xv^e s.
- 59 Dante, *Le Banquet* : « *Revenant donc à notre vie, la seule dont à présent l'on entend parler, je dis ainsi que, dans sa marche, elle se tend à l'image de cet arc, montant et descendant* », IV, chant XXIII, Paris, Gallimard, 1965, IV, p. 515.
- 60 *Remède de Fortune* : « *Mais pour ce qu'elle séjourne / Eins se change, mue et bestourne / En fait, en dit, en renommée / Est elle Fortune nommée* », vers 2535-38.
- 61 Wersinger, 2001, p. 60 et suiv.
- 62 Bétemps, 1998.
- 63 Poirion, 1978, p. 487 et suiv.
- 64 Duhem, 1913.
- 65 Miller, 1986.
- 66 Berlin, Staatsbibliothek, dépôt Breslau, ms. 4, f° 156 ; Paris, Arsenal, ms. 5190, f° 164v°-165 ; Londres, British Library, ms. Harley 4380, f° 1, et ms. Royal 18 E 2, f° 206 ; Paris, BnF, Fr. 2646, f° 176.
- 67 Lemaire, 1994.
- 68 Prévenier, (sous la dir. de), 1998, p. 123.
- 69 La comparaison peut être faite avec la proposition de Florence Dupont, selon laquelle la scène du théâtre romain dans la première moitié du III^e siècle constitue pour les Romains le lieu de mémoire d'une Grèce héroïque et révolue, à partir du retour de la tragédie et de la comédie grecque et par le passage de la danse mimétique à une danse plus mimique et gestuelle (la pantomime). Voir Dupont, 2003, p. 145 et suiv.
- 70 Paris, BnF, ms. fr 1173, f° 20v°, 2^e moitié xv^e s.
- 71 *Les Echecs amoureux* d'Evrart de Conty, médecin et contemporain des auteurs du *Roman de la Rose* : « *Et quand il vouloient danser / Et faire grans esbattements / On sonnoit les haulz instrumens / Pour mieux aux dansez plaisoient / Pour la grant noise qu'ilz faisoient... / trompez, tambours, tymbrez, naquaires, / Cymbales (dont il n'est mes guaires), / Cornemusez et chalemelles / Et cornes de fachon moult belles...* », cité dans Abert, Hermann, « *Musikästhetik der Echecs amoureux* », *Romanische Forschungen*, 1902, t. 15, p. 884-925.
- 72 Par exemple, le manuscrit de la Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 493, Virgilius, *Opera cum Servi Commento (Bucolica, f°s 1-18 ; Georgica, f°s 19-52 ; Aenius, f°s 56-219)*, fin xv^e s.

Liste des légendes des 5 illustrations :

- ill. 1 *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meung, 1350. Peinture sur parchemin, 28 x 22 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1665, f° 7.
- ill. 2 *Les Dits et faits des Romains*, Valère-Maxime, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 288, f° 75.
- ill. 3 *Œuvres poétiques (poème du Remède de Fortune)* de Guillaume de Machaut, Paris, vers 1350-1355. Peinture sur parchemin, 30 x 21 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1586, f° 51.

ill. 4 *La Danse aux aveugles* de Pierre Michault, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1654, f° 151v°.

ill. 5 *Livre d'heures de Charles d'Angoulême*, deuxième moitié du xv^e s., Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1173, f° 20v°.

Bibliographie

Aïache-Berne, Mauricette « Roman des Sept Sages et ses continuations », in Bossuat, Robert (s.d.), *Dictionnaire des lettres françaises*, t. 1 : *Le Moyen Âge*, Paris, CNRS, 1992, p. 1317-1320.

Bétemps, Isabelle, *L'Imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris, H. Champion, 1998.

Caron, Marie-Thérèse, et Clauzel, Denis (s.d.), *Le Banquet du Faisan. 1454 : l'Occident face au défi de l'empire ottoman*, Arras, Artois Presses Universitaires, 1997.

Cerquiglioni, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

Clouzot, Martine, « La musique dans le Banquet du Faisan d'après Olivier de la Marche », dans *Autour d'Olivier de la Marche*, Rencontres de Chalon-sur-Saône, 26-29 sept. 2002, publication du Centre européen d'études bourguignonnes, n° 43, Neuchâtel, 2003, p. 241-255.

Deschaux, Robert (éd.), *Un poète bourguignon du XV^e siècle : Michault Taillevent*, Genève, Droz, 1975.

Duhem, Pierre, *Le Système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, vol. I, Paris, Hermann, 1913.

Dupont, Florence, *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Realia/Les Belles Lettres, 2003.

Ingrassia, Catherine, « De l'art et la manière de bien danser la basse-danse », dans *Jeux, sports et divertissements au Moyen Âge et à l'Âge classique*, Paris, CTHS, 1993, p. 215-234.

Jacquart, Danielle, et Thomasset, Claude, *Savoir et sexualité au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

Lafortune-Martel, Agathe, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle*, Montréal, Bellarmin, Paris, J. Vrin, 1984 (Cahiers d'études médiévale n° 8).

Lauriou, Bruno, « Banquets, entremets et cuisine à la cour de Bourgogne », dans *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, Paris, R. Laffont, 1995, p. 1027-1035.

Lavaud, René, et Nelli, René, *Les Troubadours*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960.

Lemaire, Jacques, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles, Palais des Académies, Paris, Klincksieck, 1994.

Levi, Giovanni, et Schmitt, Jean-Claude (s.d.), *Histoire des jeunes en Occident*, t. 1 : *De l'Antiquité à l'époque moderne*, Paris, Le Seuil, 1996.

Maillard, Jean, « Les refrains des caroles dans Renart le Nouvel », dans *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps*, Lille, 1980. (*Bien dire et bien apprendre*, 2), p. 277-293.

Miller, James, *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, University of Toronto Press, 1986.

Moyen Âge, entre ordre et désordre, musée de la Musique, 26 mars-27 juin 2004, Paris, Cité de la musique / RMN, 2004.

Poirion, Daniel, *Le Prince et le Poète. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine, 1978.

Prévenier, Walter (sous la dir. de), *Le Prince et le peuple. Images de la société du temps des ducs de Bourgogne. 1384-1530*, Anvers, Fonds Mercator, 1998.

Wersinger, Anne Gabrièle, *Platon et la dysharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Paris, J. Vrin, 2001.