

**GUERIR LE CORPS ET L'ÂME  
PAR LA MUSIQUE ET LA DANSE  
SELON MARSILE FICIN ET GUILLAUME LE JUIF**

*Pour le maître à danser Guillaume le Juif<sup>1</sup> et pour Marsile Ficin, la musique et la danse, plus que de simples divertissements, sont un véritable moyen d'atteindre l'harmonie du corps et de l'âme. Rapprocher ces deux auteurs pratiquement contemporains nous permet d'analyser comment, à partir d'une culture commune et de leur propre expérience, ils parviennent à une même conclusion : la musique et la danse possèdent des vertus capables de guérir les corps souffrants et les esprits inquiets ; véritables remèdes, ces arts permettent même de transformer les hommes et de les placer au sein d'un monde vertueux et harmonieux.*

Si la danse évoque immédiatement la recherche de l'harmonie et l'équilibre des proportions, selon les maîtres à danser italiens du XV<sup>e</sup> siècle, l'équilibre est tout autant corporel que spirituel, la danse fortifie le corps et guérit les affections de l'âme ; il s'agit d'un exercice intellectuel qui élève l'homme vers la perfection divine.

Au sein de la *Paideia*, remise à l'honneur par les humanistes italiens du *Quattrocento*, la musique, mais aussi la danse, figurent parmi les activités nécessaires à une éducation accomplie<sup>2</sup> que les princes et les

---

<sup>1</sup> Nous reprenons ici la forme française traditionnelle, traduction du nom italien Guglielmo Ebreo da Pesaro ; suite à son baptême (entre 1463 et 1465) celui-ci prendra le nom de Giovanni Ambrosio. Sans doute originaire de Pesaro, il est né vers 1420. Il commence son activité de danseur vers 1433 auprès des Sforza de Pesaro. Avant 1476, il passe au service des ducs d'Urbino. Il meurt après 1485.

<sup>2</sup> Voir Florence Malhomme, « Musique, savoir et *Virtù* : La musique dans la pédagogie de l'humanisme italien », *Mousikè et aretè: la musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge*

courtisans pratiquent couramment, faisant appel à des maîtres à danser, tant pour l'éducation des jeunes nobles que pour l'organisation des fêtes et cérémonies<sup>3</sup>. Lors de telles occasions, la présence d'invités ou d'ambassadeurs étrangers assure une large diffusion de leur œuvre chorégraphique en Italie et au delà, dans toute l'Europe. Au service des Sforza de Milan et de Pesaro, ainsi que des Este de Ferrare, l'art de ces maîtres à danser dialogue, enrichit et s'enrichit de l'humanisme italien du XV<sup>e</sup> siècle. L'écllosion d'une technique élaborée de la danse et sa formalisation dans des traités évolue parallèlement à la tendance générale visant à structurer et rassembler les fondements des disciplines artistiques, et accompagne le mouvement de professionnalisation des artistes et des maîtres à danser. Par ailleurs, la musique et la danse, au moins depuis l'Antiquité, sont également des instruments de guérison du corps et de l'esprit. Les hommes et les femmes du *Quattrocento*, suivant la leçon des Anciens, reconnaissent à la pratique des arts en général des vertus capables d'assurer la bonne santé, la paix de l'esprit, voire d'induire un état extatique. La danse, en dépit des condamnations religieuses et morales issues du christianisme, a toujours accompagné la liturgie et des formes d'expression religieuses, de dévotion et d'extase, que l'on retrouve également dans la tradition philosophique néoplatonicienne, particulièrement, mais non seulement, à Florence.

C'est dans l'Italie centrale et septentrionale du XV<sup>e</sup> siècle, notamment en Lombardie et en Toscane, qu'apparaissent les premiers traités de danse savante en Occident. Le premier, du début du siècle, est le *De arte saltandi et choreas ducendi*<sup>4</sup> de Domenico da Piacenza dont la théorie se fonde sur l'Éthique d'Aristote<sup>5</sup>. Mais celui qui connaît la plus grande diffusion au cours le siècle est le traité de son élève, Guillaume le Juif, le *De pratcha seu arte tripudii vulgare opusculum*, dont la première version connue date de 1463<sup>6</sup>. Guillaume expose, dans la partie théorique, en introduction de son

---

*moderne*. Actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003, textes réunis par Florence Malhomme et Anne Gabrièle Wersinger, Paris, J. Vrin, 2007.

<sup>3</sup> Dans une copie plus tardive du *De pratcha* (ital 972), Guillaume le Juif énumère les nombreuses fêtes où il « fut présent » au service des principales cours et cités d'Italie.

<sup>4</sup> Domenico Da Piacenza, *De arte saltandj & choreas ducendj De la arte di ballare et danzare*, fonds it. MS 972, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>5</sup> Domenico da Piacenza fait référence au X<sup>e</sup> principe de l'Éthique et à la fuite des extrêmes.

<sup>6</sup> Guillaume le Juif, *Guilielmi Hebraei pisauriensis De practica seu arte tripudii vulgare opusculum incipit*, fond ital. MS 973, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1463. Parmi les nombreuses versions et copies de ce manuscrit, celle de Paris reste la plus complète en

traité, une approche philosophique d'inspiration néoplatonicienne enracinée dans la tradition antique, qui se nourrit de la redécouverte des textes de Platon par les humanistes du XV<sup>e</sup> siècle.

Nous savons à quel point les rapports entre Guillaume le Juif et la vie culturelle de Florence étaient étroits, tant par sa correspondance, que par l'installation dans la ville de son frère Giuseppe, également maître à danser. En 1459, Cosme de Médicis fonde à Florence l'Académie Platonicienne de Careggi, dirigée par Marsile Ficini. L'Académie se nourrit des traductions et de l'œuvre de Marsile Ficini, lequel reconnaît à la musique un rôle majeur. Ses écrits font écho non seulement aux traités contemporains de musique mais aussi à la théorie philosophique et chorégraphique développée par Guillaume le Juif. Ce dernier est également en contact avec Laurent de Médicis<sup>7</sup>, lui-même grand connaisseur de danse et auquel sont attribuées deux chorégraphies, *Lauro* et *Venus*, présentées dans trois des copies du *De practica seu arte tripudii*<sup>8</sup>. Selon Piero Gargiulo, Domenico da Piacenza lui-même aurait rencontré Laurent de Médicis lors de son bref séjour à Ferrare en 1465<sup>9</sup>. Plus largement la richesse de la tradition musicale florentine est bien connue et attestée par la présence de musiciens et compositeurs fameux comme Antonio Squarcialupi, organiste du Dôme de Milan, dès 1450<sup>10</sup>.

---

ce qui concerne la partie théorique. Ce manuscrit a été édité par : Francesco Zambrini, « Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo pesarese, testo inedito del secolo XV », *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII*. Dispensa CXXXI (131), Bologne, Gaetano Romagnoli, 1873. C'est de cette publication que nous tirons, sauf mention contraire, les citations du traité dans le présent article.

<sup>7</sup> Tout comme son frère Giuseppe : Le 13 avril 1469, Guillaume envoie une lettre à Laurent de Médicis, en faveur de son frère Giuseppe qui en 1467 a créé à Florence une société pour l'étude de la danse et de la musique. Leur correspondance se poursuit jusqu'en 1476, Archivio di Stato Fiorentino, MAP, Filza XX, No 477, également cité par T. J. Mc Gee, « Dancing Masters and Medici court », *Studi Musicali*, XVII, 1988, Florence, Olschki, 1988. Dans le même ouvrage, Mc Gee cite une autre lettre écrite par Costanzo Sforza à Laurent de Médicis en juin 1477, où il recommande d'accueillir le maître à danser Giovanni Ambrosio qui ira lui rendre visite et lui offrira une œuvre sur la danse composée pour lui et qui lui est dédiée, Mc Gee, *ouvr. cité*, p. 213, Archivio di Stato di Firenze, MAP, Filza LXIII, p. 287.

<sup>8</sup> Il s'agit des exemplaires suivants : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 88, f<sup>ol</sup> 26v-27v; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 13, fol. 24v<sup>o</sup>-25v<sup>o</sup>; New York, New York Public Library, (S) \* MGZMB-Res 72-254, f<sup>o</sup> 13v<sup>o</sup>-14r<sup>o</sup>.

<sup>9</sup> Piero Gargiulo, « Lorenzo teorico di basse danze », *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Florence, Olschki, 1993.

<sup>10</sup> Squarcialupi était très connu et apprécié auprès de la cour de Milan et dans toute la Lombardie où travaillait Guillaume.

Dans sa vaste production philosophique, Marsile Ficin s'est intéressé à la musique, non seulement de manière théorique mais aussi par sa pratique même. Dans une de ses lettres, il rapporte qu'il aurait initié Laurent aux chants orphiques<sup>11</sup>. La pratique de l'orphisme par Ficin et Pic de la Mirandole les inscrit dans une tradition qui fait revivre les mythes grecs, mais aussi orientaux. Après le Concile de Florence de 1439, les échanges plus étroits entre l'Orient et l'Occident ont assuré une circulation plus large des théories et des textes orientaux, grecs, chrétiens, juifs et arabes. Guillaume le Juif et Marsile Ficin puisent tout deux l'essentiel de leurs principes philosophiques dans le pythagorisme et dans le *De institutione musica* de Boèce, leur culture commune s'inspire également d'Homère, des historiens antiques, de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il ne faut pas non plus négliger le fait que Guillaume le Juif, bien que converti au christianisme<sup>12</sup>, est imprégné de la culture juive médiévale, particulièrement importante à Florence<sup>13</sup>.

Une mise en perspective mutuelle des deux auteurs, loin d'être un rapprochement artificiel, permet non seulement d'éclairer la réflexion théorique sur la musique et la danse au *Quattrocento*, mais aussi de mettre en évidence une vision commune de la musique et, plus particulièrement pour Guillaume, de la danse comme moyen d'atteindre la perfection corporelle et spirituelle<sup>14</sup>. Il s'agit d'affranchir l'âme des entraves du corps, mais également d'apaiser le courroux divin et de parvenir au *raptus*, ou à l'extase, d'atteindre la guérison du corps et d'accéder à l'harmonie céleste.

---

<sup>11</sup> Cité dans Arnaldo della Torre, *Storia de l'Accademia platonica di Firenze*, Florence, Carnesecchi e Figli, 1902, p. 792.

<sup>12</sup> C'est sous le nom chrétien de Giovanni Ambrosio qu'il signe la version du traité qui se trouve également à Paris Ms. Fond Ital 476.

<sup>13</sup> Dora Liscia Bemporad et Ida Zatelli (éd.), *La cultura ebraica all'epoca di Lorenzo il Magnifico*, celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico : convegno di studio [con la collab. dell'] Accademia Toscana di scienze e lettere "La Colombaria", 29 novembre 1992, Florence, L. S. Olschki, 1998.

<sup>14</sup> Nous avons développé plus amplement la question de la guérison par la musique et la danse dans la thèse de doctorat *Théorie et pratique de la danse noble dans l'Italie centro-septentrionale au XVI<sup>e</sup> siècle* soutenue à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne le 23 mars 2013.

### **Le corps, prison de l'âme**

Selon Marsile Ficin, « le mode d'opération est consécutif au mode d'existence. C'est pourquoi si l'âme existe d'une certaine façon par le corps, elle ne fait jamais rien sans le corps ou sans l'aide du corps. En réalité, c'est le contraire qui arrive, donc elle n'existe pas par le corps<sup>15</sup> ». Le rôle du corps est secondaire par rapport à celui de l'âme pour atteindre la connaissance :

L'âme est bien plus excellente que le corps, et ce qui forme d'une manière continue est plus excellent que ce qui est formé. Il n'y a aucun corps, soit en dehors de nous, soit au-dedans qui imprime dans l'âme sa forme ou son image ; mais par certaines de leurs qualités, puissances ou images, ils heurtent cette vapeur chaude et vitale qui est en quelque sorte le nœud du corps et de l'âme et que les philosophes de la nature appellent "l'esprit"<sup>16</sup>.

Dans la tradition médiévale, le corps est un obstacle à l'ascension de l'âme humaine vers le ciel. Pour Augustin : « le corps qui est corruptible appesantit l'âme, et [...] cette maison de terre qui est si grossière et si pesante, accable l'esprit lorsqu'elle veut s'élever dans ces pensées<sup>17</sup> ». Ficin, lui, évoquant les âmes « enfermées dans les ténèbres et l'obscur prison d'un corps<sup>18</sup> », compare le corps à la caverne de Platon, de laquelle les hommes doivent sortir pour accéder à la lumière et à la connaissance :

Entre cette caverne et le monde que nous appelons visible, il y a à peu près le même rapport qu'entre notre monde et celui que nous appelons invisible et divin<sup>19</sup>.

Les vraies intelligences, les réalités véritables, le vrai soleil ne se trouvent que dans le monde invisible, et si nous essayons de les contempler soudainement sans passer par les degrés appropriés de l'éducation et des connaissances, nos yeux voient trouble et nous font mal<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, texte critique établi par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, livre neuvième, chapitre V, p. 30.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Augustin d'Hippone, *La cité de Dieu*, Livre XIX, Chapitre XII.

<sup>18</sup> Virgile, *Enéide*, VI, 334.

<sup>19</sup> Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne*, *ouvr. cité*, p. 232.

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 233.

Mais cette « prison pour l'âme<sup>21</sup> » est aussi l'instrument par lequel l'âme s'élève et accède à la contemplation divine. Pour Platon, l'âme, emprisonnée et immortelle, constitue l'essence même de la vie<sup>22</sup>. Chez les pythagoriciens, l'âme est une harmonie qui exprime la structure même de la nature et du cosmos. Boèce établit un lien très étroit entre l'âme et la musique :

On ne peut douter que la nature de notre âme et de notre corps semble être informée d'une certaine manière dans les mêmes proportions sur la base desquelles sont composées les séquences musicales<sup>23</sup>.

L'idée de la musique comme art capable d'unifier le corps et l'âme se trouve déjà chez Cassiodore et Hugues de Saint Victor. Ce dernier, reprenant la tripartition boécienne entre musique *Mundana*, *Humana* et *Instrumentalis*, crée une nouvelle tripartition de la musique *Humana* : « il y en a une dans le corps, une dans l'âme et une dans l'union des dieux<sup>24</sup> ». Selon Franco Alberto Gallo<sup>25</sup>, cette tradition, reprise par Pierre d'Auvergne, explique comment l'âme et le corps sont également impliqués dans l'écoute de la musique : « Chez beaucoup d'hommes, indubitablement, l'infection des vices et des péchés empêche l'illumination directe, chez beaucoup c'est le lien de l'âme au corps qui l'empêche, elle, de s'abstraire de lui<sup>26</sup> ». Le thème de la musique qui atteint l'âme en atteignant les corps à travers les sens est présent chez Guillaume le Juif pour qui « la danse, dont la vertu n'est rien d'autre qu'une action consistant à montrer extérieurement des mouvements de l'esprit qui doivent s'accorder avec les consonances

---

<sup>21</sup> Voir Hario Tolonio, « "Corpus carcer" nell'Alto Medioevo. Metamorfosi di un concetto », dans *Anima e corpo nella cultura medievale*. Atti del V Convegno di studi della Società italiana per lo studio del pensiero medievale, Venezia, 25-28 settembre 1995, éd. C. Casagrande, S. Vecchio, Florence, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999, p. 3-19.

<sup>22</sup> Platon, *Phèdre*, 105d.

<sup>23</sup> Boèce, *Traité de la musique, De institutione musica*, I.1, introduit, traduit et notes par C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004.

<sup>24</sup> Hugues de Saint Victor, *L'art de lire. Didascalicon*, trad. Marcel Lemoine, Paris, Cerf, 1991, p. 104-105.

<sup>25</sup> Franco Alberto Gallo, « Anima e corpo nell'ascolto della musica : il raptus secondo Pietro d'Alvernia », *Anima e corpo nella cultura medievale*, p. 231-234.

<sup>26</sup> Guillaume d'Auvergne, *De universo : opus celeberrimum et singulare in duas partes principales divisum*, Paris, Couterot, 1674.

mesurées et parfaites de l'harmonie [qui] descend avec plaisir, par notre ouïe dans l'intellect et vers les sens de notre cœur<sup>27</sup> ».

Marsile Ficin décrit de manière analogue la façon dont la musique soigne l'esprit comme la médecine soigne le corps et la théologie guérit l'âme. S'adressant à Francesco Musano De Cesis<sup>28</sup>, il rappelle que l'esprit qui est « une vapeur aérienne de sang et d'un certain lien du corps et de l'âme, se tempère et se nourrit par les esprits aériens et avec les sons et les chants<sup>29</sup> ». Dès la rédaction du *Commentaire au Banquet de Platon*, il fait état de l'importance des consonances musicales. Pour le philosophe, il existe « une triple beauté : celles des âmes, des corps, des sons<sup>30</sup> ».

### **L'équilibre du corps et de l'âme**

Si le corps et l'âme sont liés et interagissent, le corps et son équilibre sont nécessaires à l'ascension de l'âme :

Autant qu'Hippocrate fut attentif aux soins du corps, autant Socrate se voua aux soins de l'âme [...] Socrate nous invite à cultiver notre esprit aux meilleurs mœurs, afin que l'esprit serein, nous puissions plus facilement atteindre la lumière et la vérité<sup>31</sup>.

Guillaume le Juif expose dans son traité des conceptions similaires, en particulier à propos des « personnes aux membres défectueux<sup>32</sup> », qui ne peuvent pas s'exercer à la danse, comme les boiteux, bossus, estropiés. Car les fondements de la danse de Guillaume « requièrent et consistent dans

---

<sup>27</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 7: « La qual virtute del danzare non e altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spiritali li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze della harmonia : che per lo nostro audito alle parti intellective et ai sensi cordiali con diletto discende ».

<sup>28</sup> Sebastiano Gentile, *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino*, Rome, Edizioni di Storia e letteratura, 2001, p. 41-42.

<sup>29</sup> *ibid.*

<sup>30</sup> Marsile Ficin, *Le commentaire de Marsile Ficin sur "Le banquet" d'amour de Platon*, I 4, traduit par Symon Silvius dit J. De La Haye, (éd.), avec introduction et note par Stephen Murphy, Paris, H. Champion, 2004, p. 16.

<sup>31</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani (éd.), Marsile Ficin, *De Vita, (Triplici Vita), Il soggetto e la scienza*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1991, p. 85.

<sup>32</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p 21: « Persona de suo' membri difettive non possono avere luogo, come sono zoppi gobbi storpiati et simili gienti ».

l'exercice et dans le mouvement corporel<sup>33</sup> »: « par lequel on démontre en acte et en apparence toute la perfection de l'art et de la vertu des danseurs [...]. ce qui est beaucoup plus facile et suave pour ceux qui ont reçu du ciel une nature et une complexion harmonieuse et bien proportionnée<sup>34</sup> ». Marsile Ficin ne dit guère autre chose lorsqu'il écrit :

Nous ne pouvons évidemment voir l'âme [...] mais nous pouvons voir le corps, qui est l'ombre et l'image de l'âme, et par similitude nous pouvons conjecturer que dans un beau corps il y a une belle âme. C'est pourquoi nous préférons avoir de beaux élèves<sup>35</sup>.

D'une manière générale, chez les deux auteurs, la santé du corps est indispensable à l'équilibre de l'âme. Dans le *De triplici vita*, le philosophe, se place explicitement sous la double influence de Galien, médecin du corps, et de Platon, médecin de l'âme. Il dispense une série de préceptes concernant la bonne alimentation, les cycles du sommeil et le temps à consacrer au travail et aux loisirs. Il préconise également des soins et des remèdes en fonctions des différentes maladies qui affectent l'homme. Si le premier envisage de soigner les maladies comme la pituite, la bile noire, et la peste par des remèdes médicaux, le soin de l'âme passe selon lui avant tout, par la théologie platonicienne, synthèse de la philosophie platonicienne et de la foi chrétienne<sup>36</sup>.

### **L'élévation de l'âme**

Dans la dédicace en vers latins à Galéas Sforza du *De Prathica*, Guillaume le Juif souligne la qualité de son art en l'opposant aux choses matérielles :

---

<sup>33</sup> *ibid.* : « perchè queste tali parti vogliono et consistono nello esercizio et movimento corporale ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 20 : « Nel quale apertamente si dimostra in atto e in apparenza tutta la perfezione dell' arte et virtute del danzare [...] le qual cose sono molto piu facile et suave a chi dal sommo cielo ha la sua natura et complessione gientile a cio disposta et ben proporzionata ».

<sup>35</sup> Cité dans Georges Minois, *Histoire du mal vivre*, Paris, Éditions La Martinière, 2003, p. 108.

<sup>36</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani, *ouvr. cité*.

Que d'autres apportent des présents dorés en précieux métal  
et apportent des tissus teints de couleurs phéniciennes  
Ce n'est pas cette fortune-là, ce genre d'abondance, qui nous vient en  
aide ;  
livre, tu n'amèneras que les dons dont l'esprit est capable !  
Ceux-ci, pourtant, relèveront l'âme de leurs qualités lumineuses  
et, seuls, ils prospèrent, à l'abri du tourbillon humain<sup>37</sup>.

L'élévation de l'âme trouve sa traduction chorégraphique dans ce que Guillaume appelle *Aiere*, qui est le désir d'alléger le corps et de l'élever :

En quatrième lieu, pour accomplir et rendre parfait cet art, j'évoquerai un autre argument appelé air (*aiere*), qui est un acte de présence aérienne et un mouvement relevé de sa personne qui montre de l'adresse et de la douceur dans la danse par un doux relèvement. Ainsi, quand on danse un pas simple ou un double, une reprise, une *continenza*<sup>38</sup>, un *scossi*<sup>39</sup> ou un *saltarello*<sup>40</sup>,

---

<sup>37</sup> Guillaume le Juif, *De practica seu arte tripudii...*, *ouvr. cité*, fol. 1 v.: Dona ferent alii precioso fulva metallo./Tinctaque puniceo texta colore vehant./ Non ea nos fortuna iuvat felixque facultas./Que potes ingenii munera fertio liber:/ et tamen hec claris aurum virtutibus augent./ Solaque ab humano turbine tuta virent.

<sup>38</sup> La *Continenza* est un des pas de la danse de Guillaume, que Domenico da Piacenza appelle *continentia*. Faute de description précise, il est nécessaire de se référer à d'autres sources, en particulier musicales et littéraires. Alessandro Pontremoli, qui travaille, depuis de nombreuses années à la reconstruction des danses du Quattrocento, décrit la *Continenza* comme un pas latéral de faible ampleur. Nous avons pu assister et participer à ces reconstructions : la *Continenza*, selon l'interprétation de Pontremoli pourrait être comparée à une *glissade* en ballet classique : Alessandro Pontremoli et Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo*, Milan, Vita e pensiero, 1987, p. 105-106.

<sup>39</sup> Le terme *scossi* figure au pluriel dans le MS. Ital. 476. Ce terme ne comporte pas de description. Selon Alessandro Pontremoli : « Le *Movimento* (selon le terme employé par Domenico da Piacenza et Antonio Cornazzano) ou *scosso* (selon Guillaume le Juif), n'est pas un véritable mouvement, dans le sens que son exécution ne provoque aucun déplacement de la position du corps » : Alessandro Pontremoli et Patrizia La Rocca, *ouvr. cité*, p. 107. Cependant le terme *Scosso* suggère l'idée d'un mouvement rapide et précisément d'une secousse.

<sup>40</sup> Le *saltarello* est à l'origine un pas sauté à l'origine ancienne. Se reporter à Curt Sachs, *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938. Domenico da Piacenza, le décrit comme une mesure musicale : Domenico Da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Ms. Ital. 972, Paris, Bibliothèque Nationale de France. Guillaume le Juif dans le *De practica seu arte tripudij* l'oppose à la basse danse : « Ancora e da notare chome nel sonare sonno due chiave chiamate b molle et b quadro et bigiogna quando il sonatore suona che da chi

il faut effectuer un relèvement aérien et s'élever adroitement en marquant le temps car, si on ne le marque pas assez sans aucun relèvement ou sans *aiere*, la danse en ressortirait imparfaite, cela serait contraire à sa nature, et elle ne paraîtrait pas aux présents digne de grâce et de vraies louanges. Cet acte de relèvement s'appelle, donc, *aiere*. Il faut le mettre en œuvre à bon escient, selon le lieu et le temps appropriés et ainsi en dansant avec modération et une légèreté adroite, les pas et les gestes paraîtront bien plus agréables et plaisants. Sans cela, cet art serait trop simple et incomplet<sup>41</sup>.

De même, selon Marsile Ficin l'homme doit s'alléger du poids que représente son corps. A ce sujet, dans la *Théologie Platonicienne* il cite Platon : « 'La puissance de l'âme' ne s'épanouit que si la puissance du corps se flétrit '. Le regard de l'intelligence n'est pénétrant que si le regard du corps s'obscurcit. Alors la science des réalités divines est remarquable<sup>42</sup> ». En présentant l'âme comme prisonnière du corps, comme les hommes le sont de la caverne de Platon, il emploie simultanément une autre métaphore, celle de la lumière. L'âme n'est pas seulement emprisonnée dans un carcan matériel, elle se trouve dans l'obscurité, car privée de la connaissance et de l'intelligence. Elle n'a pas accès au soleil, donc à Dieu. Comme il l'écrit à Pierre de Médicis : « Je hais plus que tout les ténèbres » et « j'aime avant tout la lumière<sup>43</sup> » qui est à la fois lumière de la connaissance terrestre et lumière divine :

---

vuol ben danzare o hassadanza o saltarello o che altro si sia, che quello intenda et cognosca se sona per B molle o per B quadro ».

<sup>41</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 17-18: « Bisogna ancora in questo quarto luogo per adempiere et fare più perfetta l'arte predetta del danzare, un altro argomento et favore chiamato *Aiere*, el quale è uno atto de aeriosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destrèza nel danzare un dolcie et umanissimo rileuamento. Impero che faciando alcuno nel danzare un passo sciempio o uno doppio o ripresa, o continenza, o scossi, o saltarello è di bisogno fare alcuno aieroso rileuamento et porgiere destramente nel battere di tempi per che tenendoli bassi senza rilieuo et senza aiere mostraria imperfetto e fuori di sua natura el danzare, ne parria anche a circustanti degnio di grazia nè di vera laude. Questo atto adunque del rilieuo [ch'] è chiamato *Aiere*: bisogna che con ferma discrezione a luogo e tempo necessario a mente si adoperi et ponga in pratica; e moderatamente quello esercitando dimostri nel danzare i passi et i gesti con destra leggierèza assai più grati et di più piacere, senza la quale parte staria l'arte predetta semplice et difettiva ».

<sup>42</sup> Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne, ouvr. cité*, p. 37-38.

<sup>43</sup> Marsile Ficin, « Sur la lumière », dans Marsile Ficin, *Métaphysique de la Lumière*, trad. Julie Reynaud et Sébastien Galland, Chambéry, L'act mem, 2008, p. 127.

Le Père céleste éclaira la terre du flambeau de Phébus [...] pour que nous nous observions nous-mêmes, ainsi que notre patrie et notre Père céleste, en contemplant à travers une telle lumière, comme à travers un miroir et dans l'énigme, les réalités divines que nous sommes destinés à voir un jour ailleurs, à travers une lumière bien supérieure, face à face<sup>44</sup>.

Dans une lettre à Giovanni Cavalcanti du 19 décembre 1479, il précise ce concept :

D'après la tradition orphique, la sphère du Soleil tout entière possède une âme dont l'excellence est de loin supérieure à celle des autres sphères. Celle qui communique au corps entier de la sphère vie et mouvement, pour, de là, se répandre à travers tout. Or, au sein du globe même de la planète Soleil, elle produit d'abord l'intellect et la vue<sup>45</sup>.

Cette lumière descend donc du ciel et touche les hommes à travers les sens permettant ainsi l'élévation de l'âme. Dans sa dédicace à Pierre de Médicis du *Quid sit lumen*, Ficin explicite ce rapport entre la lumière :

Instruisez moi ô mes sens, vous qui m'apprenez une quantité innombrable d'autres choses, instruisez moi, je vous prie, sur l'essence de la lumière : l'ouïe me répond : " je suis aérienne, sois satisfait si je porte à ta connaissance les sons aériens "<sup>46</sup>.

### **L'harmonie céleste et l'harmonie terrestre**

Pour Guillaume le Juif son art est conforme à l'harmonie céleste. La concordance des mesures musicales et des mouvements dansés s'inscrit dans une vision plus large de la perfection et de l'ordre du monde :

On entend pour mesure, en cette partie de l'art de la danse, une concordance douce et mesurée des voix et du temps répartis avec raison et art [...]. Pour cela il faut que la personne qui veut danser se règle en

---

<sup>44</sup> Marsile Ficin, « Dédicace du *De Luce* », Marsile Ficin, *Métaphysique de la Lumière*, *ouvr. cité*, p. 127.

<sup>45</sup> Sebastiano Gentile, *ouvr. cité*.

<sup>46</sup> Marsile Ficin, *Quid sit lumen*, traduit du latin par Bertrand Schefer, Paris, édition Allia, 1998, p. 17.

mesure et que ses mouvements soient parfaitement en accord avec celle-ci, pour faire en sorte que ses pas soient parfaitement concordants au temps et à la mesure<sup>47</sup>.

Pour Ficin, les hommes de lettres doivent accorder un soin particulier au corps : leurs efforts intellectuels et contemplatifs les conduisent à le négliger, favorisant ainsi l'humeur mélancolique, qui tourmente l'âme par l'angoisse et les délires, en entachant leurs capacités de jugement<sup>48</sup>. Il loue le rôle positif des Muses, en particulier de celle de la musique, et se réfère à l'influence positive de Phébus et d'Orphée. Il faut donc suivre l'harmonie céleste : « comme le ciel est composé selon une harmonie et se meut en conséquence, il produit son effet à travers les mouvements et les sons harmoniques. Non seulement les hommes, mais toutes les choses d'ici-bas, chacune selon ses dispositions, reçoivent l'influx céleste uniquement à travers l'harmonie<sup>49</sup> ». L'harmonie terrestre est la condition d'accès à l'harmonie céleste :

L'harmonie qui reçoit les influences supérieures conformément au sept degrés de la réalité : c'est à dire à travers des images (comme les hommes le croient) qui sont harmonieusement construites, et selon des remèdes tempérés par leur propre consonance, selon des vapeurs et des odeurs confectionnées en fonction de ces accords harmoniques et selon des chants et des sons musicaux au rythme et à la forces desquels se rapportent les gestes du corps et les danses ; par des créations de l'imagination et des mouvement qui lui sont coordonnés ; selon les procédés discursifs de la raison qui lui sont appropriés ; enfin selon les sereines contemplations de l'esprit<sup>50</sup>.

Pour Guillaume le Juif, également, les doux mouvements du danseur expriment son harmonie intérieure : « Celle-ci descend avec plaisir, par notre ouïe dans l'intellect et vers les sens de notre cœur, où elle engendre de

---

<sup>47</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 12-13: « *Misura* in questa parte et all'arte del danzare appartenente s'intende una dolce e misurata concordanza di vocie e di tempo partito com ragione et arte [...] per lui (quale bisogna che la persona che vuole danzare) si regoli e misuri, et a quello perfettamente si concordi ne' suoi movimenti si e in tal modo che i suoi passi siano al detto tempo et misura perfettamente concordanti ».

<sup>48</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani, *ouvr. cité*.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>50</sup> *Ibid.*

douces émotions<sup>51</sup> ». Cette harmonie passe également par la beauté, un lien idéal unissant la bonté et la beauté, la beauté du cœur se révélant par le corps. Ficin reprend l'opposition entre la beauté du monde visible dans la figure de la « Vénus terrestre » et la beauté du monde intelligible dans celle de la « Vénus céleste » :

Il y a deux Vénus dans l'Âme, la première céleste, la seconde vulgaire. Toutes les deux connaissent l'amour. La céleste possède l'amour de penser la beauté divine, la vulgaire a l'amour d'engendrer la Beauté même dans la matière du Monde. Nous appelons souvent ce premier amour Dieu, car il se dresse au dessus des substances divines<sup>52</sup>.

Guillaume le Juif exprime une opposition similaire entre d'une part la danse comme « vertueuse contemplation que l'on ne peut facilement exprimer en peu de mots dans l'intellect humain » et, d'autre part, ceux qui d'un « art libéral et d'une science vertueuse » (la danse) font une activité « adultère et vile pleine de déshonnête concupiscence<sup>53</sup> ». Au contraire il s'agit pour lui de « danser avec bonheur et vertu<sup>54</sup> ».

Ficin, dans une lettre adressé au *cittadino preclarissimo*, Agnolo Manetti, la distinction entre les bonnes et mauvaises Muses est clairement affirmée : « Le chœur des filles de Pierre ne danse pas bien, même il boite et vacille, lorsque le maître du chœur, Apollon, est loin d'elles<sup>55</sup> »; il compare les femmes et les hommes influencés par les mauvaises Muses à celui qui « regarde la lumière du soleil, sans l'aide du soleil lui-même, et reste donc dans les ténèbres ».

---

<sup>51</sup> Franceso Zambrini, *ouvr. cité*, p. 7: « che per lo nostro audito alle parti intellettive trai sensi cordiali con diletto disciende, dove poi si genera cierti dolci commovimenti ».

<sup>52</sup> Marsile Ficin, *Le commentaire de Marsile Ficin...*, *ouvr. cité*, p. 24.

<sup>53</sup> Franceso Zambrini, *ouvr. cité*, p. 9-10: « i quali le più volte coll' animo corrotto e colla scielerata mente la fanno de arte liberale e virtuosa scienza adultera essere, vile et molte volte ancora alle loro inoneste concupiscenze ».

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 11: « felicemente poi et con virtù danzando ».

<sup>55</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani *ouvr. cité*.

### **La danse comme exercice intellectuel**

L'harmonie de l'intellect et du corps requiert qu'ils soient tous deux biens fortifiés. Si pour Ficin, afin de s'inscrire dans l'harmonie du monde, les hommes de lettres doivent accorder un soin particulier au corps, pour Guillaume le Juif, également, la danse est à la fois un exercice du corps et un exercice intellectuel :

[...] qui permettront à chacun, par un intellect solide, de danser de manière facile et sûre, dans tous les lieux festifs avec grandes louanges et vertus et de s'exercer de manière excellente. Celle-ci [la danse] est amie et semblable aux cœurs amoureux et généreux et aux âmes nobles par une inclination céleste plutôt que par une disposition accidentelle<sup>56</sup>.

Les chorégraphies de Guillaume, précises et mesurées, doivent être bien apprises et mémorisées. Le danseur doit savoir bien mesurer l'espace, posséder une grande concentration, respecter la mesure et les proportions, comme il l'expose en particulier dans la description du « mouvement du corps [*movimento corporeo*] », l'un des six fondements de la danse :

Dans cette sixième et dernière partie on décrit un acte nécessaire et conclusif appelé mouvement du corps : par lequel on montre ouvertement par l'acte et par l'apparence toute la perfection de l'art et la puissance de la danse, qui doit être en toute perfection mesurée, mémorisée, aérienne et bien répartie avec une douce manière<sup>57</sup>.

Toute vision géométrique de l'espace suppose intelligence et une et une grande capacité d'anticipation, aux antipodes de l'agitation et de l'improvisation gestuelle, non conformes à la conduite d'un homme de cour éduqué et savant. Seulement ainsi le danseur devient un instrument de la

---

<sup>56</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 9: « Le quali intese, e quelle con fermo intellecto ben notate, et alla sua pratica congiunte, potrà ciascuno facilmente e con sicurtà in ogni festivo luogo com somma laude danzare e tale virtute ottimamente esercitare. La quale agl'innamorati e gienerosi quori et agli animi gentili per cieleste inclinazione più tosto che per accidentale disposizione ».

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 20 : « In questa sesta et ultima parte si denota uno atto necessario et conclusivo chiamato *Movimento corporeo* : nel quale apertamente si dimostra in atto et in apparenza tutta la perfezione dell arte e virtute del danzare, el quale bisogna che sia in sè con ogni perfezione misurato, memorioso, aieroso e compartimento et con dolce mainiera ».

perfection, s'inscrivant dans l'harmonie et la perfection céleste. L'harmonie du mouvement du corps exprime la fermeté de l'esprit du danseur :

Cet art, et vertueuse contemplation, ne peut s'imprimer facilement dans l'intellect humain en peu de mots sans une raison claire et démonstrative qui mette en pratique et expérimente tout ce qui convient à cet art et vertueux exercice qu'est la danse<sup>58</sup>.

Cette affirmation prolonge une conception déjà présente dans la *Canzone delle virtù e delle scienze*<sup>59</sup> de Bartolomeo da Bologna<sup>60</sup>, qui définit comme science non seulement la musique, mais également d'autres activités définies comme musicales, à l'occasion desquelles « on danse et on saute » et qui savent « répandre dans les cœurs toutes les gaietés<sup>61</sup> ».

### **Apaiser le courroux divin et la mélancolie des hommes**

Dans sa *Vie de Pythagore*, Jamblique rapporte comment le philosophe grec prenait soin des hommes en leur faisant entendre de « beaux rythmes et de belles mélodies ». En les éduquant à la musique, « il produisait des guérisons dans le caractère et dans les passions des hommes », restaurait les facultés de l'âme et du corps en chassant leurs maladies : « Pour ses disciples il ordonnait et harmonisait [...] des mélanges entres certaines mélodies diatoniques, chromatiques et enharmonique, grâce

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 7-8 : « [...] tale arte, e virtuosa contemplazione facilmente non si può sotto brieve parole nello umano intelletto bene comprendere senza qualche chiara e dimostrativa ragione raduciendo in pratica et in aperta isperienza tutto quello che all'arte del danzare et a tale virtuoso esercizio conviene ».

<sup>59</sup> Bartolomeo di Bartoli da Bologna, *La canzone delle virtù e delle scienze*, Bergamo, L. Durez, 1904.

<sup>60</sup> Bartolomeo di Bartoli da Bologna est un copiste et poète italien du xiv<sup>e</sup> siècle ; il a dédié son ouvrage *La canzone delle virtù e delle scienze* au fils de Luchino Visconti, probablement en janvier 1349. Dans cet ouvrage il décrit en vers les vertus théologiques et les vertus des arts libéraux.

<sup>61</sup> Jamblique, *Vie de Pythagore*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 36 : « In trombe e tompan talor se ribalta ;/ Per lei se balla e salta,/ E sa d'ogne alegreza i chori infundere, (...) / Si dolce melodia,/ Che l'alma e spiriti e la mente concorda », *stanza decimasettima*, carta 9 Cf. Gallo, *ouvr. cité*

à quoi il faisait facilement changer et passer dans des états contraires les passions de l'âme<sup>62</sup> ».

Après saint Augustin, pour qui, déjà, dans le *De Musica* « [l]'étude de la musique conduit [...] à la révélation et à la contemplation de Dieu », Guiglielmo Ebreo, dans l'introduction de son traité, rappelle comment la musique et la danse sont un moyen d'apaiser l'âme et d'obtenir la grâce divine. Prenant l'exemple du chant des oiseaux, il écrit que « leur agréable chant, créé en eux par la grande maîtresse nature, apporte souvent une grande gaîté aux esprits infirmes et attristés<sup>63</sup> ». Pour illustrer le pouvoir apaisant de la musique, il évoque aussi le mythe d'Orphée :

On écrit à juste titre, à propos du fameux Orphée, qu'en jouant avec tant de grâce de la douce cithare, il attendrissait non seulement les esprits humains, mais aussi le cruel Pluton, les dieux infernaux, les animaux brutes et féroces, les lions ainsi que les autres bêtes sauvages [...] [et] même les roches et les montagnes<sup>64</sup>.

Par la musique, on peut émouvoir jusqu'à Dieu lui-même et apaiser son courroux, lorsque les hommes le prient avec dévotion :

Moïse, le plus grand des patriarches, apaisait ainsi Dieu l'Éternel par des chants suaves par lesquels souvent il défendait son peuple errant de la furieuse vengeance divine<sup>65</sup>.

Selon Guillaume le Juif la musique et à la danse, sans lesquelles « aucune vie agréable et parfaite ne peut exister parmi les hommes<sup>66</sup> », possèdent une faculté « très efficace et propice au genre humain et à sa

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>63</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 6 : « el dolcie et suave frutto de' suoi amorosi e dilettevoli canti dalla gran maestria di natura in loro creati, li quali soavemente porgono agl' infermi spiriti et alle contristate menti ».

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 3-4 : « Si come del famoso Orfeo degnamente si scrive, il quale con tanta grazia la dolce sua citara suonando, non solamente gli umani spiriti a dolcezza commovea, ma el fiero Plutone et gli infernali dij, e gli animali bruti e ferocissimi, leoni e coll' altre alpestre fiere[...] le pietre dagli alti monti ».

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 5-6 : « Moises ancora principalissimo patriarca con simile modo placava l'eterno Iddio con suavi canti colli quali spesse volte el suo errante populo dalla furiosa et divina vendetta difendea ».

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 6 : « senza la quale alcuna lieta e perfetta vita essere infra gli uamani già mai non puote »

conservation », non seulement apaisante mais curative :

Elles apportent souvent une grande joie aux esprits infirmes et aux âmes attristées. Cela nous montre la grande excellence et la dignité suprême de cette science [la musique], dont procède naturellement l'art joyeux et le doux effet de la danse<sup>67</sup>.

Ficin voit également la musique comme un remède :

Ce n'est pas du tout merveille que de cette manière on puisse ôter certains maux de l'âme et du corps et peut être même en provoquer, puisqu'un tel esprit musical touche et influence l'esprit qui se trouve en position intermédiaire entre le corps et l'âme et les frappe tout deux par son influx. Tu n'auras point de difficultés à admettre que dans un esprit excité et chantant réside une force admirable, si tu admets avec les Pythagoriciens et les Platoniciens que le ciel est un esprit qui crée l'ordre universel par son mouvement et par sa musique<sup>68</sup>

L'âme doit être délestée du poids écrasant que constitue le corps malade :

Si le corps est blessé et l'esprit obnubilé, l'intelligence n'est pas de ce fait facilement portée à la véritable contemplation<sup>69</sup>.

En ce sens, les muses de la musique et de la danse sont un don de Dieu :

Afin que par la première nous puissions imiter Dieu lui-même dans nos pensées et dans notre état d'âme, et que pour que, grâce à la seconde, nous puissions célébrer assidûment le nom de Dieu par les hymnes et les sons<sup>70</sup>.

L'esprit musical vertueux, en position intermédiaire entre le corps et l'âme, les frappe tous deux par son influence. Ficin fait ici appel à la conception pythagoricienne et platonicienne selon laquelle le ciel est un

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 6-7 : « li quali soavemente porgono agl'infermi spiriti et alle contristate menti letizia singulare. Le qua' cose e moltre altre simile ci mostrano la grande ecielenza e sopra degnitate d'essa scienza, della quale l'arte iocunda e'l dolcie effetto del danzare è naturalmente procieduta ».

<sup>68</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani, *ouvr. cité*, p. 373.

<sup>69</sup> Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne*, *ouvr. cité*, p. 40.

<sup>70</sup> Sebastiano Gentile, *ouvr. cité*.

esprit qui crée l'ordre universel par son mouvement et sa musique<sup>71</sup>. Ainsi, les hommes doivent reproduire sur terre cette harmonie céleste à travers les chants et la musique, en se conformant à son rythme<sup>72</sup>. On retrouve la même idée chez Guillaume le Juif, où les astres conduisent les mouvements corporels : « l'étoile ardente, par sa grâce suave, favorise ses pas par ses rayons<sup>73</sup> ».

La musique touche particulièrement les hommes de lettres et les esprits supérieurs, sujets à la mélancolie saturnienne<sup>74</sup>. Tout comme Laurent de Médicis, Ficin se disait né sous l'influence de Saturne. Pour lui, cet astre rend les esprits géniaux, mais en même temps le grand effort de l'étude et de la contemplation les plonge dans les affres de la bile noire :

En effet autant ils sont inactifs avec le reste du corps, autant ils sont actifs par leur cerveau et leur esprit : cela engendre la pituite que les Grecs appelle flegme ; et de cela la bile noire que les Grecs eux même appellent mélancolie<sup>75</sup>.

Lorsque les hommes de lettres s'élèvent jusqu'à la compréhension des choses les plus hautes, et que la méditation et la tension intellectuelle les poussent, ils semblent se détacher de leur âme. Cet exil de l'âme nécessite davantage de soin du corps et, citant Platon dans le *Timée*, Ficin affirme la nécessité d'une hygiène de vie particulière et le besoin d'« écouter de la musique ». La purification de l'âme à travers le culte orphique constitue un remède que Ficin partageait avec Laurent de Médicis<sup>76</sup>. Ficin rapporte que lui-même a souvent expérimenté l'efficacité et la douceur de la lyre et du chant contre l'amertume de la bile noire. Car lorsque l'âme est en conflit avec elle-même et elle est accablée par la tristesse, Hermès Trismégiste,

---

<sup>71</sup> Ficin, *ouvr. cité*.

<sup>72</sup> *Ibid.*, III.xxii.

<sup>73</sup> Guillaume le Juif, *ouvr. cité*.

<sup>74</sup> Sur ce sujet citons l'incontournable Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie: Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* Trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard (Collection Bibliothèque des Histoires, Série illustrée), 1989.

<sup>75</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani, *ouvr. cité*, p. 17.

<sup>76</sup> *Ibid.*, I.iv. Voir Toussaint, Stéphane, « I miti di Orfeo nel Quattrocento : il furore e le lettere », *Per un regale evento. Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Maria Adelaide Bartoli Bacherini (éd.), Florence, Centro Di, 2000, p. 41-47.

Pythagore et Platon invitent à la soulager par cet instrument<sup>77</sup>. Ficin mentionne explicitement le « pouvoir de guérison » que la musique et la danse exercent par leur douceur et harmonie en évoquant le tarentisme des Pouilles :

Que la musique jouée d'une certaine manière ait un pouvoir thérapeutique apparaît avec évidence par le fait que dans Les Pouilles, ceux qui sont mordus par la tarentule restent tout étourdis, évanouis, à moitié mort, jusqu'à ce qu'ils entendent un certain son : alors ils se mettent à danser en mesure sur cette musique et ainsi ils transpirent et ils guérissent ; et si par aventure, dix ans plus tard ils entendent une musique semblable ils se sentent poussés à danser<sup>78</sup>.

Guillaume le Juif insiste particulièrement sur l'apaisement que ces deux arts produisent, première étape de tout retour à soi et en soi, nécessaire à la bonne santé et à la guérison. Cet apaisement s'oppose à la colère qui, depuis l'*Illiade*, représente l'expression du débordement, l'état de déséquilibre qui empêche l'homme de développer son intellect et ses facultés.

Dès le *Prohoemium*<sup>79</sup> de son traité, Guillaume souligne l'importance de l'harmonie (*harmonia*), du suave (*suave*) et de la douceur (*dolce*) comme harmonie entre le mouvement et la musique et entre le corps et l'âme, qui parcourt tout son développement théorique. Il insiste sur le *singular conforto* que la musique et la danse apportent à tous les sens lorsque le cœur est atteint par celles-ci, car elles sont même la nourriture (*naturalissimo cibo*) de notre esprit, si bien, dit-il, qu'on ne trouve au monde aucune personne si cruelle et inhumaine qui ne soit émue « avec très grand plaisir » par la douceur du son et la suavité produite par un instrument harmonieux qui rappelle Orphée.

Cette harmonie peut s'incarner dans la synthèse que Ficin établit entre la médecine et la musique, exposée dans une lettre à Antonio

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, I.x.

<sup>78</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani, *ouvr. cité*, p. 377.

<sup>79</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 1 : « La armonia suave e' l' dolce canto che per l' audito passa dentro al core ».

Canisano<sup>80</sup>. Questionné par ce dernier sur les liens entre la cithare et la médecine, Ficin argumente ainsi :

Si les astrologues<sup>81</sup> avaient à répondre, ils diraient peut-être que la raison est que ces deux sciences se trouvent réunies, avec Jupiter, Mercure et Vénus [...] Nos Platoniciens rapportent cela à Apollon, qui selon les anciens astrologues était l'inventeur de la médecine et, plus que tous les autres, maître dans le jeu de la cithare<sup>82</sup>.

Selon Ficin citant Orphée, le « rayonnant Apollon » donnait vie et santé et chassait toutes les infirmités. Avec ses instruments concordants, c'est-à-dire avec ses mouvements et ses forces, il tempérerait toute chose. Par ses voix graves il appelait l'hiver, par ses voix aiguës, l'été, et par les deux voix médianes, le printemps et l'automne, car la musique et la médecine avaient les mêmes inventeurs et étaient parfois exercées par les mêmes personnes. Si la musique et la médecine ont un même inventeur, celui-ci réunit le corps et l'âme de l'homme en une unité : « Puisque le corps et l'âme s'accordent entre eux, un même homme peut unir différentes parties de l'âme par la musique et les différentes parties du corps par la médecine<sup>83</sup> ».

Dans cette lettre, Ficin emploie une argumentation similaire à celle de Guillaume le Juif. Les deux auteurs, postulant l'unité du corps et de l'âme et attribuant à la musique des vertus thérapeutiques, s'inspirent des mêmes mythes grecs et des mêmes références bibliques : Chiron, Amphion, David et Saül ; tous deux emploient également les mêmes termes : concordant (*concordante*), consonance (*consonanza*) ; ils se réfèrent également à l'harmonie des sons et des voix, du corps et de l'esprit : la musique mais aussi la danse unissent le corps et l'âme en harmonie avec les planètes.

---

<sup>80</sup> La lettre de Ficin à Antonio Canisano, qu'il définit comme « viro docto atque prudenti », date de 1476, soit treize ans après la rédaction du premier exemplaire du traité de Guillaume le Juif ».

<sup>81</sup> Notons par ailleurs que Marsile Ficin cite les théories astrologiques et l'influence des étoiles jusqu'à conférer un pouvoir performatif aux astrologues dont certaines paroles « prononcées avec une particulière intensité de sentiment ont une efficacité remarquable sur les images ; dans le sens qu'elles dirigent leur action précisément là où tendent les sentiments et les paroles » (Ficin. *Les trois livres de la vie*, *ouvr. cité*, p. 365).

<sup>82</sup> Sebastiano Gentile, *ouvr. cité*, p. 73-74.

<sup>83</sup> *Ibid.*

### **Le raptus ou l'extase**

L'élévation de l'âme peut s'accomplir également par un transport mystique. Evoquant les musiques du musicien *Olympe*, Pierre d'Auvergne mentionne explicitement le *raptus* comme un mouvement qui, à travers les sens, provoque un transport de l'âme<sup>84</sup>. Vers la fin des années 1460, Marsile Ficin écrit le *De Raptus Pauli*<sup>85</sup>, dans lequel le philosophe dialogue avec l'apôtre Paul, et lui demande comment il a pu élever son âme jusqu'au troisième ciel, celui du « Soleil du Soleil ». Paul cite le passage du premier ciel, celui de la foi, au deuxième, celui de l'espoir, au troisième, celui de la charité. Ce n'est pas lui qui s'est élevé vers le ciel, c'est Dieu qui l'a ravi, car on ne peut l'aimer sans que lui nous aime avant tout. C'est donc l'amour de Dieu qui a permis son ascension, c'est lui qui l'a transporté directement au troisième ciel<sup>86</sup>. Jean-Claude Margolin a souligné comment le concept ficinien du *raptus* correspond d'une manière générale à l'idée de l'ascension de l'âme ou de l'esprit jusqu'à Dieu<sup>87</sup>. Dans l'*Épître aux Corinthiens*, Paul décrit le choc qui provoque en lui une sorte de dépossession, une « sortie de soi ». Selon Margolin, il s'agit d'une « expérience singulière, venue comme une sorte de séparation de l'esprit et du corps, d'un état d'apesanteur ou de flottement physique ou psychophysique, d'un abandon de sa propre identité, expérience que les psychologues ou les psychiatres ont assimilé à un orgasme érotique ou à ses équivalents<sup>88</sup> ». En effet, Ficin présente l'ascension comme l'œuvre de l'amour. Dans le *raptus*, la dépossession, cette perte de l'unité du moi est également très proche de ce que Didier Anzieu appelle « une rupture de l'enveloppe psychique, qui conduirait à un clivage et à l'estompage des limites entre le dedans et le dehors<sup>89</sup> », enveloppe contenante qui assure l'équilibre et l'intégrité face aux effractions externes<sup>90</sup>.

---

<sup>84</sup> Gallo, *ouvr. cité*, p. 231

<sup>85</sup> Marsile Ficin, « Il rapimento di Paolo » dans Eugenio Garin(éd.), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milan–Naples, p. 935-1009.

<sup>86</sup> Pour Paul, « Le soleil est ce qui peut le mieux signifier Dieu lui-même », *Épître aux Romains*, 1 : 20.

<sup>87</sup> Jean-Claude Margolin, « La notion de raptus chez Ficin et Bovelles », dans *Marsile Ficin et les mystères platoniciens*, Les cahiers de L'Humanisme, Paris, Les Belles Lettres, 2002. p. 267-297.

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 268.

<sup>89</sup> Didier Anzieu, *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 2003.

<sup>90</sup> Selon Anzieu l'enveloppe sonore possède également une fonction *contenante*.

Nous référant à Paul nous pouvons remarquer que le *choc psychosomatique*<sup>91</sup> qu'il subit sur le chemin de Damas<sup>92</sup> intervient chez un homme qui a pratiqué des persécutions et a assisté à des supplices comme celui du martyr d'Etienne. Lorsqu'il est « foudroyé », après avoir été ébloui par une intense lumière dans le ciel, Paul perd son « équilibre » et sa vue. Sa conversion intervient avec le retour de la vue et de son intégrité<sup>93</sup>. La conversion (*convertere*) est un mouvement qui s'accompagne du retour de la vue et donc de l'accès à la lumière.

Il existe une analogie entre le ravissement ou le *raptus* et des états physiques et émotionnels que peut provoquer la danse : selon les textes antiques celle-ci peut à la fois apaiser les passions, provoquer une forme d'extase et en tout état de cause assumer une fonction cathartique.

Guillaume le Juif cite la figure biblique de David et sa danse extatique devant l'Arche d'alliance. Or David est celui qui guérit Saül, le roi des juifs ; Par la musique et la danse il chasse la folie qui s'est emparée du roi :

Et comme encore le fit le glorieux roi David, lequel souvent, avec son psalterion aussi musical que rempli d'amour, ayant réuni son peuple éprouvé, grâce à une danse festive et honnête et à l'harmonie de son doux chant, émouvait Dieu tout puissant lorsqu'il était en colère et le conduisait ainsi à une paix suave et miséricordieuse<sup>94</sup>.

La figure de David représente le chant et la danse sacrée en l'honneur de Dieu et la guérison de la folie et la violence par l'exercice de son art. Pour Marsile Ficin, c'est bien l'intervention divine qui permet la guérison par la musique et la danse :

---

<sup>91</sup> Jean-Claude Margolin, *ouvr. cité*, p. 267-297.

<sup>92</sup> Si l'expérience du choc sur le chemin de Damas est distincte de celle du *raptus* dont il est question dans la deuxième épître aux Corinthiens et qui inspire les réflexions de Ficin, il s'agit bien dans les deux cas d'une expérience de « sortie » du corps.

<sup>93</sup> On pourrait rapprocher ce choc au traumatisme de l'ancien combattant confronté à une violence extrême. Voir à ce sujet le mythe d'Orphée par Claude Barrois dans *Les névroses Traumatiques : le psychothérapeute face aux détresses des chocs psychiques*, Paris, Dunod, 1998, et Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, Paris, Hachette, 1993.

<sup>94</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 5 : « E come ancora fecie il glorioso e savio Re David il quale più volte collo suo amoroso et sonante salterio, et aggiunto insieme el tribolato populo con festevole et onesto danzare e con l'ermonia del dolcie canto commovea l'irato e potente Iddio a piatosa e suavissima pacie ».

Quelqu'un peut-il expliquer par la nature l'harmonie par laquelle le jeune David guérissait Saül de la folie si ce mystère n'imposait pas de se référer à la divinité ?<sup>95</sup>

Nous pouvons rappeler que cet apaisement de la violence guerrière par la musique fut déjà cité par Jamblique : Empédocle réussit à apaiser la colère d'un jeune homme ivre et plein de fureur, qui après avoir empoigné une épée s'appêtait à tuer un autre homme. Empédocle joua sur sa lyre une musique et un chant si doux qu'il réussit à calmer le jeune coléreux<sup>96</sup>.

Si donc Marsile Ficin ne s'éloigne pas de la définition augustinienne du *corpus carcer*, il envisage le corps comme un instrument, un véhicule à partir duquel ce voyage de l'âme pourra s'accomplir. Guillaume le Juif ne dit pas autre chose, mais encore faut-il que ce parcours soit accordé avec la musique et la danse. Cela est réservé « aux cœurs honnêtes et chastes et à ceux qui veulent exercer cette science vertueuse et licite ». Les émotions, qui sont enfermées dans le corps « contre leur nature, s'efforcent autant qu'elles peuvent d'en sortir et de se manifester par l'activité<sup>97</sup> ». Ce mouvement montre à l'extérieur, par le corps, en dansant, l'harmonie provoquée par le « doux chant » et le « son mesuré » qu'ils ouïssent alors<sup>98</sup>. Guillaume met en pratique ces préceptes jusqu'à créer un art qui, par le mouvement du corps, permet l'expression des émotions et l'élévation intellectuelle et spirituelle.

### Pour conclure

Lorsque Guillaume le Juif insiste sur la concordance nécessaire entre les mouvements et la musique, il réaffirme bien évidemment le fondement des théories musicales connues depuis Pythagore. Mais cette harmonie du corps et de l'esprit, de la musique et de la danse, de l'ouïe et du mouvement se trouve également au fondement des théories et des pratiques de la guérison physique et psychique des hommes. Si dans les théories antiques

---

<sup>95</sup> Albano Biondi et Giuliano Pisani, *ouvr. cité*, p. 365-366.

<sup>96</sup> Jamblique, *Vie de Pythagore*, *ouvr. cité*, p. 64-65.

<sup>97</sup> Francesco Zambrini, *ouvr. cité*, p. 7 : « si sforzano quanto possono di uscire fuori: et farsi in atto manifesti ».

<sup>98</sup> *Ibid.*

des humeurs, toujours pertinentes et opératoires pour l'homme du XV<sup>e</sup> siècle, l'équilibre entre les différentes humeurs est synonyme de bonne santé et son déséquilibre de maladie, nous constatons également que cette filiation se traduit par une correspondance entre les humeurs, les quatre éléments, et les « quatre sons » auxquels Guillaume se réfère à plusieurs reprises.

Plus généralement, il faut aussi considérer cet équilibre et cette modération comme un principe éthique fondamental. Pour Aristote, dans *l'Éthique à Nicomaque*, il est nécessaire de fuir les extrêmes et les passions pour assurer l'existence de l'homme politique. Domenico da Piacenza, le maître de Guillaume, se réfère à Aristote et *l'Éthique à Nicomaque* non seulement comme un appel à la modération dans l'exercice de la danse, mais aussi comme une condition de la santé physique et mentale de l'homme, qui peut s'exprimer plus précisément dans l'exercice de la danse.

Marsile Ficin converge également sur ces points avec Guillaume le Juif. Lui aussi retrace les origines antiques et apaisantes de la musique et de la danse, qu'il inscrit dans une vision harmonieuse du monde créé par Dieu, comme il l'explique dans la *Théologie platonicienne*.

Chez Guillaume le Juif *l'harmonie* est donc une des notions essentielles : au premier abord, on peut l'entendre comme un équilibre des proportions, tout à la fois un équilibre du corps dans l'espace, un équilibre musical, un équilibre du corps et de ses membres entre eux. Le « bâti corporel », est à l'image de l'équilibre de l'espace géométrique d'un lieu, voire d'une ville, comme le décrit Vitruve, qui conçoit l'espace bâti à partir du corps humain. Il semble bien que cette recherche de la modération et de l'harmonie des proportions corresponde à un état d'équilibre individuel de chacun dans son propre monde. Cette même harmonie est une clé de voûte en médecine antique et médiévale, mais également dans les théories architecturales de Brunelleschi et Alberti. « Si l'architecture, la sculpture, la peinture ont été les premières bénéficiaires de l'idéologie de l'humanisme civil présidant à la formation des *studia humanitatis*, la musique connut, elle aussi [...] un moment d'exceptionnel relief [...] la musique parvient à s'incarner en une *musica humana*, participant à l'équilibre des facultés corporelles, intellectuelles et éthiques de l'homme<sup>99</sup> ». A l'instar de l'équilibre des quatre humeurs et des quatre sons évoqués par Guillaume le Juif. La recherche de l'équilibre et de l'harmonie des proportions est un gage de l'équilibre du corps civique comme du corps propre de l'homme, à

---

<sup>99</sup> Florence Malhomme, « Musique, savoir et *Virtù* ... », *ouvr. cité*, p. 191.

l'image de l'équilibre du monde et de l'homme au sein du Cosmos. L'âme peut s'élever par un cheminement intellectuel ou artistique (la musique et la danse en particulier) entrepris par l'homme, mais aussi par un *raptus* ; dans tous les cas, elle ne peut accomplir son élévation que par une intervention divine.

Si les écrits de Ficin sur la mélancolie et la musique sont connus, ceux de Guillaume le Juif restent confinés aux cercles des spécialistes de la danse médiévale et renaissante. Néanmoins, le rapprochement des écrits de l'un et de l'autre signale une grande communauté de vue et d'esprit. Si cette proximité n'est pas une découverte en soi, la figure du grand Ficin a pu reléguer celle de Guillaume le Juif au rang sinon d'un simple suiveur, du moins d'un penseur et artiste mineur. Pourtant, la chronologie, l'antériorité des écrits du maître à danser lombard, laissent penser que si influence il y a, elle n'est pas dans le sens auquel on peut spontanément s'attendre<sup>100</sup>. Cette « découverte » prouve une réalité occultée, du fait du peu de cas qu'il a longtemps été fait de l'art chorégraphique parmi les arts. Les théoriciens de la danse du XV<sup>e</sup> siècle, loin d'être de simples techniciens, ont une réelle stature intellectuelle. Dans leur volonté d'imposer leur « noble art et science vertueuse », comme un art d'égale dignité aux autres arts libéraux, ils s'élèvent, par leurs écrits, à la hauteur des grands humanistes de leur temps.

**Ludmila ACONE**

Chercheuse associée au  
Laboratoire de Médiévisitque Occidentale de Paris  
Université Panthéon-Sorbonne (Paris I)

---

<sup>100</sup> Nous avons exposé cette thèse dans une communication : *L'ascension de l'âme à travers la musique et la danse chez Marsile Ficin et Guglielmo Ebreo da Pesaro*, lors du colloque international : « L'Ascension de l'âme : Littérature et Arts, 1433-1650 ». Département d'Études françaises et de Langues vivantes, Université de Chypre, 25-26 septembre 2009. A cette occasion, Stéphane Toussaint a corroboré la pertinence de ce rapprochement. Au vu des dates de parutions des deux ouvrages (respectivement 1463 pour Guillaume le Juif et 1478 pour le *De triplici vita*), pour Stéphane Toussaint c'est donc Marsile Ficin qui se serait inspiré de Guillaume le Juif.