

REVUE DES LANGUES ROMANES

De la description des langues romanes

Aperçu historique des définitions
et des classifications

TOME CXVI • ANNÉE 2012 • N° 1



PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Robert Mullally, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011, 148 p.

Cette étude, d'une grande clarté, sur une des plus importantes formes de danse sociale du Moyen Âge français et européen, en vogue du XII^e au XIV^e siècle, est signée d'un auteur non académique, formé par les universités de Dublin et de Londres, mais qui, par la suite, a cultivé son intérêt principal d'historien de la danse sous l'égide de Wendy Hilton († 2002), l'illustre spécialiste et chorégraphe de danse baroque, qui a enseigné à la Juilliard School de New York. La réunion, chez cet auteur, de compétences diverses, tant pratiques que théoriques, se reflète dans son ouverture interdisciplinaire et dans la rigueur scientifique de sa première monographie qui dépasse, sur bien des points, la thèse de doctorat, qui date désormais, de Margit Sahlin, sur le même sujet (*Étude sur la carole médiévale: l'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, Uppsala, 1940).

La nette délimitation de l'objet de cette étude permet à l'auteur de bien articuler son enquête, après une présentation concise de l'état de l'art (ch. 1), de manière cohérente et virtuellement exhaustive: depuis le mot - étymologie et premières attestations du terme d'ancien français *carole* (ch. 2 et 3) - jusqu'à la chose, c'est-à-dire la reconstruction chorégraphique de la danse sur la base des études antérieures et des occurrences du terme *carole* dans les textes français médiévaux, en tenant compte d'autres noms de danses qui s'y rattachent (ch. 4, 5 et 6); et, donc, jusqu'aux attestations des manuscrits de textes lyriques et musicaux associés à la *carole* (ch. 7 et 8) et à ses représentations iconiques d'époque médiévale (ch. 9). Suivent deux brefs chapitres complémentaires sur les occurrences du terme *carola*, dérivé du français, dans la littérature italienne jusqu'au XV^e siècle (ch. 10), et sur l'histoire du terme *carolé* (puis *carol*), lui aussi naturellement emprunté au français, en moyen anglais (ch. 11). Le volume est assorti de trois appendices (exemples musicaux, liste des manuscrits utilisés pour la recherche iconographique; texte d'une présumée *karole* anglaise), de la bibliographie (qui ne fait pas de distinction entre ouvrages de référence, éditions et études) ainsi que d'un index des noms. Bien que la vaste documentation - textes, musiques et images - exploitée par l'auteur présume d'une familiarité de longue date avec le sujet de l'étude (on trouve en effet un essai de l'auteur sur « Cançon de Carole » dans les *Acta Musicologica* de 1986), il est curieux de constater que les principaux résultats obtenus au cours de cette enquête ont été diffusés depuis longtemps, résumés dans l'entrée *Carole* rédigée par Mullally pour le *New Grove Dictionary of*

Music and Musicians publié en 2001. C'est pourquoi nous nous limitons ici à des considérations d'ordre méthodologique et à proposer quelques compléments.

Pour ce qui est de l'étymologie du terme médiolat *choraula* (lequel dérive du grec χοράυλης, « joueur d'aulos qui accompagne un chœur »), il faut signaler que l'adhésion de l'auteur à la thèse énoncée par L. Diefenbach en 1857 et donc adoptée par les dictionnaires de F. Diez, de G. Körting et de W. von Wartburg (*FEW* s.v. *choraula*) est confirmée par des manuscrits, qui remontent aux IX^e-XI^e siècles, de deux œuvres de Venance Fortunat où l'on trouve les formes *coraula*, *coralla*, *corolla* et même *carolla*, qui attestent les évolutions phonétiques survenues entre le mlat. *choraula* et l'afr. *carole* (p. 16 : il aurait été opportun de spécifier la région de provenance des codex en question, sans parler du contexte proche des diverses formes, extraites, à ce qu'il semble, de l'édition de Venance par B. Krusch dans les *Monumenta Germaniae Historica*, Berlin, 1885).

Dans les chapitres centraux, consacrés à la reconstruction chorégraphique, les éléments constitutifs de la danse sont déduits, pour l'essentiel, de sources littéraires, surtout les romans français, mais également d'œuvres historiographiques et encyclopédiques, de sermons et de glossaires. La *carole*, à laquelle prennent part tant les hommes que les femmes, en nombre variable, était une danse circulaire ; chaque danseur, tourné vers l'intérieur du cercle, entrelaçait ses mains avec celles de ses voisins ; on exécutait un pas vers la gauche en posant le pied au sol et on ramenait ensuite le pied droit contre le pied gauche ; le cercle était donc fermé et se déplaçait dans le sens des aiguilles d'une montre (p. 41-49). En dépit d'une mise en garde justifiée et exprimée dans l'entrée du *New Grove Dictionary* (« Because these sources are often in verse, their statements about the characteristics of the dance should be treated with caution »), la conclusion du chapitre demeure plutôt tranchante : « There is nothing to suggest that this extremely simple dance contained features other than those cited, or that it changed in any way in the course of its existence as a dance in fashion (...). The very simplicity of the dance explains why no written choreography or dance manual was required » (p. 50). Il convient toutefois de considérer que, dans les représentations littéraires, compte tenu de leur nature stéréotypée et souvent laconique, l'image de la danse remplit essentiellement une fonction symbolique si bien que leur fiabilité historique est toujours relative ; en ce sens, il semble difficile d'accepter que la *carole* ait été une forme « très simple » et qu'elle n'ait pas subi d'altérations ou de variations chorégraphiques dans sa vaste zone de diffusion et dans le cours de siècles où elle resta en vogue. En outre, la terminologie médiévale en ce qui concerne les diverses formes de danse ne semble pas être univoque et précise, exactement comme cela se produit

pour la terminologie des genres poétiques de la tradition lyrique gallo-romane. Un exemple remarquable de cette ambiguïté, disons constitutive, des termes médiévaux qui désignent des genres formels nous est fourni par le couple *carole/tresche*. Comme le rapporte Mullally (p. 59-61), les deux termes ont parfois la valeur de purs synonymes, mais, d'autres fois, le premier de ces deux mots est associé à des formes circulaires tandis que le second l'est à des formes linéaires ; mais le contraire peut aussi bien se produire. La discussion de ces attestations contradictoires aboutit à une conclusion équilibrée qui trahit néanmoins un excès de zèle dans la tentative d'ôter leur ambiguïté aux deux termes : « *Carole* and *tresche* both refer to social dances, but the former is essentially circular, the latter linear. Yet clearly some latitude is observable in the usage of these two terms » (p. 61). Il est intéressant de noter qu'une ambiguïté semblable se retrouve dans les représentations iconographiques de la *carole*, pour la première fois illustrées dans l'étude : dans la majeure partie des miniatures relatives à la danse dans le *Roman de la Rose* (32 sur 40) comme également dans celles du *Conte du Graal* et d'un *fabliau* de l'*Ysopet de Lyon*, les danseurs ne sont pas disposés en cercle, mais en ligne droite, les mains jointes. L'opinion de Mullally est que les enlumineurs n'ont pas, dans ces cas-là, représenté une *carole* mais une *tresche* ; et il impute cela à la difficulté de représenter un cercle fermé de personnages dans la bidimensionnalité du style gothique (p. 95 et 99). En réalité, le phénomène peut s'expliquer plus aisément par la disponibilité du terme de *carole* pour désigner les deux formes ; si bien que les enlumineurs auraient représenté leur propre image mentale de la danse dont la connotation fondamentale n'était pas évidemment le cercle clos. Cela ne signifie pas, naturellement, que la circularité ne soit pas ressentie comme un trait caractéristique de la danse dans d'autres cas, comme par exemple dans les caroles du paradis chez Dante (p. 44). Une fois reconnue la proximité sémantique entre *carole* et *tresche*, il aurait été utile d'élargir l'enquête aux occurrences, pas seulement françaises, du second terme. En effet, il est curieux de constater qu'en ancien occitan, le terme qui correspond à *carole* est peu attesté (à côté de la seule occurrence rappelée à la p. 17 par l'auteur - c'est-à-dire celle du *Donatz proensals* d'Uc Faidit où *carola* [manuscrit L, *corola* dans le manuscrit A] glose le terme *baltz*), on peut mentionner la tenson de Bertran de Preissac *BdT* 88.1, v. 17-18 selon le ms. C [« qu'ieu fui ja de lur corola / e sai com chascun' afola »] ; *Palaytz de Savieza*, v. 29-30 [« Selas foro trop de diversa scola / terra tocans et fero lor corola »] ; et surtout *Flamenca*, v. 5876-77 [« Ara pot far, si s vol, corolla / en Archimbautz desotz lo fraisse »], où la locution métaphorique semble renvoyer aux danses en rond menées autour d'un arbre plutôt qu'à l'expression italienne médiévale *menar la carola*, « mourir par pendaison », comme l'a supposé dernièrement R. Manetti, *Flamenca*, Modène, 2008, p. 371 n. 5876), tandis que *tresche* bénéficie de nombreuses attestations,

littéraires surtout, en partie enregistrées par le PSW sous l'acception « eine Art Reihentanz ». La définition de Levy s'accorde avec l'hypothèse de Mullally selon laquelle la *tresche* était une forme de danse essentiellement linéaire, mais en considérant les exemples occitans, on ne peut exclure que, parfois, la ligne ait pu se fermer en cercle. Je me limite ici à rappeler que la plus ancienne attestation du terme serait celle du v. 14 de la *Chanson de Sainte Foi* qui remonte au XI^e siècle (« Canczon audi q'es bella n tresca », éd. A. Thomas, Paris, 1925, CFMA, p. 3) ; et que, encore, le rimaire du *Donatz proensals* (env. 1240) définit *tresca* de la façon suivante : « corea intricata », c'est-à-dire « danse entrelacée » (cf. *The "Donatz Proensals" of Uc Faidit*, éd. J.-H. Marshall, Oxford, 1969, ligne 119 et 3515-16, p. 169 et 253) ; et que, dans le *Roman de Flamenca* (XIII^e siècle), la danse en question est comparée à deux danses, inconnues par ailleurs, en raison de leurs fréquentes voltes : « Cil del tornei movon lur tresca / per mieg lo prat gran et espessa : / picompan ni balz d'abadessa / non val unas per soven voler » (v. 8068-71 ; cf. éd. Manetti, p. 474 et note au v. 8070). Aux occurrences italiennes de *tresca*, discutées aux p. 103 sq., on pourra ajouter un passage de la *Resurrezione* du Siennois Niccolò Cicerchia (1335-76) où le terme semble faire partie d'un doublet synonymique avec *ridda* (défini à la p. 108 comme « a complete circle or a meandering line of dancers ») : « A ciò che gioia in quell'anime cresca / facien li ange' nuova redde e tresca (chant I, huitain 60, v. 7-8, dans *Cantari religiosi senesi del Trecento*, éd. G. Varanini, Bari, 1965, p. 398).

Pour ce qui concerne les textes lyriques qui étaient chantés à tour de rôle par les danseurs eux-mêmes pour accompagner la *carole*, on doit préciser que le terme le plus fréquemment employé pour les désigner, *chanson* (mais aussi *chansonnette*, et, dans un cas, « dites de chançon », p. 84), est pris dans son acception d'origine de « paroles faites pour être chantées », comme Dante l'expliquera dans le *De vulgari eloquentia* (II VIII 6 : « Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata ») ; et que sera tout aussi neutre le sens de *motet* (diminutif de *mot*), glosé par erreur « motto », en anglais, par l'auteur (p. 66). Sans aucun doute différent, en revanche, est le cas du *rondet* (a *carole*), terme fortement connoté dans un sens formel qui apparaît plus d'une fois dans la *Prisons d'Amours* de Baudoin de Condé et dans *Renart le Nouvel* pour désigner un couple de vers isolé : selon l'auteur, il serait un simple synonyme de *chanson*, probablement employé parce que ce texte très bref servait à accompagner une danse en rond (p. 65). Une explication plus plausible est que *rondet* équivaille à *rondel* – terme qui désigne la forme métrico-musicale typiquement associée à la *carole* et qui est parfois employé comme doublet du nom de la danse (p. 43-44 : « karolle font et reondeit », *Dolopathos*, v. 2884 ; « la sont li rondel, les

caroles », *Floriant et Florete*, v. 6227) – et que le distique ainsi désigné représente le noyau de la composition de cette forme, c'est-à-dire le refrain de deux vers. Il est également surprenant que l'auteur avance l'hypothèse, pour les compositions de six vers insérées dans le *Guillaume de Dole* (XIII^e siècle) en tant que textes entonnés pour accompagner la *carole*, d'une improbable formule aAabAb où il voit une forme primitive de *rondeau* alors qu'il s'agit déjà, comme l'explique par exemple F. Lecoy (Jean Renart, *le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, 1962, CFMA, p. xxvi, n. 2) d'une véritable forme de *rondeau* ([AB]/aAabAB) où le refrain initial a été peut-être omis en raison de l'insertion des pièces lyriques à l'intérieur du tissu narratif. Il est plus compréhensible, en revanche, que Mullally s'éloigne des éditions « bédieristes » des philologues pour adopter les reconstructions, qui datent de F. Gennrich (*Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 vol., Göttingen, 1921-27), qui introduisait « des corrections d'une extrême violence au texte du manuscrit » (F. Lecoy, *éd. cit.* p. xxvii, n. 2), en particulier pour ce qui concerne la répétition du premier vers du refrain à l'intérieur de la strophe. L'auteur justifie son adhésion à l'interventionnisme du musicologue allemand en postulant, entre autres, que « the lyrics under consideration are intended as dance songs, and, as such, adherence to a predetermined form is to be expected ; indeed predictability is a requirement » (p. 71) ; une position difficilement acceptable pour un philologue d'aujourd'hui, mais qui amène à réfléchir sur un point de vue différent, dans la perspective historico-musicale, à propos de la méthode ecdotique à adopter pour ce type de textes.

On peut dire, en conclusion, que la stricte délimitation de l'objet de son étude a permis à Mullally de mener une enquête bien documentée et véritablement tous azimuts sur la forme de danse dénommée *carole*, en saisissant, en historien avisé, les traits fondamentaux, en discutant les données concernant les aspects lyrico-musicaux aussi bien qu'iconographiques, et en mettant en lumière des questions de terminologie assez délicates. Cette limitation n'a cependant pas autorisé une plus ample définition de la fonction sociale et culturelle de cette danse d'origine française, à l'intérieur d'un système des genres chorographiques en évolution.

Francesco Carapezza
Université de Palerme