

Title	La voltige à la Renaissance
Sub Title	
Author	石橋, 正孝(Ishibashi, Masataka)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2000
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.5, (2000. ) ,p.1- 10
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20000000-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20000000-0001</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## La voltige à la Renaissance

Masataka ISHIBASHI

### Introduction

Dans ce petit essai, nous allons examiner la voltige à la Renaissance, comme arrière-plan historique d'une scène d'acrobatie dans *Gargantua*<sup>(1)</sup> (1534). Dans une bataille contre l'armée de Picrochole, au chapitre XXXV, Gymnaste étale une série de voltige avant de massacrer les soldats de Picrochole avec son épée. Nous pouvons supposer, dans la manière précise de décrire tous les gestes de Gymnaste, que Rabelais connaissait assez bien la technique de la voltige. Voici une partie des tours exécutés par Gymnaste :

« Le tout notant et considerant Gymnaste. Pourtant feist semblant descendre de cheval, et quand feut pendent du cousté du montouer feist souplement le tour de l'estriuiere, son espée bastarde au cousté, et par dessoubz passé se lança en l'air, et se tint des deux piedz sus la scelle le cul tourné vers la teste du cheval. Puis dist. « Mon cas va au rebours. » Adoncq en tel poinct qu'il estoit feist la guambade sus un pied, et tournant à senestre, ne faillit oncq de rencontrer sa propre assiete sans en rien varier.[...] Lors par grande force et agilité feist en tournant à dextre la gambade comme davant. Ce fait mist le poulce de la dextre sus l'arçon de sa scelle, et leva tout le corps en l'air, se soustenant tout le corps sus le muscle, et nerf dudict poulce : et ainsi se tourna troys foys, à la quatriesme se renversant aureilles du cheval, soudant tout le corps en l'air sus le poulce de la senestre : et en cest estat feist le tout du moulinet, puis frappant du plat de la main dextre sus le meillieu de la selle se donna tel branle qu'il se assist sus la crope, comme font les damoiselles. »

Ce chapitre est souvent traité avec d'autres épisodes contenant des descriptions de gestes<sup>(2)</sup>, comme celui du dialogue par geste entre Panurge et Thaumaste<sup>(3)</sup> ou un dialogue entre Panurge et Nazdecavre<sup>(4)</sup>. Ils sont étudiés ensemble parce que ces trois épisodes provoquent une problématique commune : transcription de gestes dans des textes narratifs<sup>(5)</sup>. Pour aborder cette problématique, F. Rigolot établit trois étapes sémantiques<sup>(6)</sup> : 1) « un

langage gestuel au niveau des personnages » ; 2) sa « verbalisation au niveau du narrateur » ; 3) et « un échange de significations entre auteur et lecteur ».

Cependant, cette tendance à la généralisation risque de passer sous silence d'autres aspects différents de chaque épisode. Dans le cas de la voltige de Gymnaste, c'est l'acrobatie répandue en Italie dont nous devons tenir compte. À la différence du dialogue gestuel entre Panurge et Thaumaste, cette acrobatie de Gymnaste ne forme pas « un langage gestuel au niveau des personnages », au sens strict du terme. Ce sont des gestes unilatéraux.

Nous allons donc nous focaliser sur le statut culturel de la voltige à la Renaissance, afin de mieux comprendre cet épisode dans un contexte historique, surtout que Rabelais avait une bonne connaissance des techniques d'acrobatie à cheval.

### **Influences de la guerre d'Italie**

L'évolution de l'art des exercices physique en France, dont la plupart provenant des exercices militaires, trouve son origine dans la guerre d'Italie, qui a duré pendant plus de soixante ans. Elle débute avec la conquête du royaume de Naples par Charles VIII en 1494, et elle est poursuivie par Louis XII, François Ier, et Henri II jusqu'à ce que la France renonce à toute prétention en Italie avec le traité du Cateau-Cambrésis en 1559. Cette guerre, de longue durée a permis l'importation de la Renaissance italienne sur tous les plans.

#### **1. Art de la chevalerie**

Elle provoque l'évolution de la voltige en France de deux manières. D'abord, l'art équestre commence à évoluer en même temps que la chevalerie fut chassée des terrains de bataille et fit sa retraite dans la culture courtoise.

En effet, la guerre d'Italie marque la fin de la chevalerie dans la guerre moderne<sup>(7)</sup>. Elle devient complètement obsolète avec le progrès de l'artillerie<sup>(8)</sup>. La guerre moderne exige des tactiques avec des unités collectives équipées d'armes à feu, et l'aspect du duel individuel que connaît la chevalerie n'y a plus aucune utilité. La défaite totale de l'armée française à Pavie le confirme.

Cependant, la chevalerie a survécu dans le cadre culturel. Comme le remarque G. Bonhomme, « l'équitation et la voltige sur cheval de bois sont parmi les innovations de cette période. » Une fois qu'elle a perdu son rôle prépondérant dans la guerre, la chevalerie a trouvé son chemin dans le raffinement de sa technique en tant qu'art à acquérir par les nobles dans la Cour

française<sup>(9)</sup>. En effet, le cavalier<sup>(10)</sup> accompli reste une qualité à acquérir pour tous les gentilshommes de cours françaises à travers le siècle.

Dans la culture courtoise de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, où l'influence de la Renaissance italienne était prédominante, la morale de la courtoisie<sup>(11)</sup> exigeait des gentilshommes une qualité d'élégance et de raffinement dans le comportement. Comme le montre Castiglione dans son *Cortegiano*<sup>(12)</sup>, la bible de la vie courtoise ( 1529 ), « le Courtisan doit accompagner ses actions, ses gestes, ses manières, en somme tous ses mouvements, de grâce<sup>(13)</sup> », et le saut périlleux de la voltige y est condamné comme un geste peu séant à un membre de la noblesse.

Cependant, avec la morale de la courtoisie coexistait un autre registre plus viril dans la culture de la Cour. C'est la morale de la magnanimité, morale représentante du système de la monarchie, dont l'idée est exprimée par un personnage dans *Cortegiano* : « [...] j'estime que la principale et vraie profession du Courtisan doit être celle des armes ; je veux par-dessus tout qu'il l'exerce avec ardeur, et qu'il soit connu parmi les autres pour être hardi, preux et fidèle à celui qu'il sert<sup>(14)</sup>. » ; et elle s'oppose clairement à la courtoisie 'féminine' :

« nous voyons sans aucun doute que votre visage est agréable et plaît à chacun, bien que ses traits ne soient pas fort délicats, mais il tient du viril [...]. Je veux que l'aspect de notre Courtisan soit de cette sorte, et non pas mou et féminin comme beaucoup s'efforcent de l'avoir<sup>(15)</sup>. »

Cette morale virile, contradictoire à la morale de la courtoisie 'efféminée', se renforce dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle avec les guerres de Religion. Cette vaste guerre civile donne à la cour une couleur plus guerrière, qui l'emporte sur la morale de la courtoisie<sup>(16)</sup>.

## **2. Maîtres d'exercices**

Le deuxième effet de cette guerre intermittente est, étant fortement lié à la première cause, d'avoir suscité beaucoup d'immigrés italiens en France, dont une partie constituaient des maîtres professionnels d'exercice<sup>(17)</sup>.

Le nombre d'immigrés italiens en France augmente même avant le traité du Cateau-Cambrésis. Voici un témoignage sur l'état des immigrés italiens intégrés dans la société française de l'époque :

« Comme vous le savez, Lyon est une des grandes villes commerciales d'Europe et la cité étrangère où l'on trouve le plus grand nombre d'Italiens, en particulier de Toscans. Par suite des guerres de Lombardie, il y a aussi beaucoup de Milanais et d'habitants du duché de Milan en exil<sup>(18)</sup>. »

En même temps, dans le même conte de Bandello, nous pouvons nous apercevoir de la présence d'une xénophobie de la part des Français allant contre les italiens exilés : « [...] quelques voisines [...] commencèrent à dire du mal des Italiens. [...] Aieroldo vint chez Malatesta et chassa de la maison les femmes qui vitupéraient les Italiens. »

Qu'ils soient bien accueillis ou non, cela dépendait des métiers qu'ils exerçaient. La plupart des immigrants italiens à Lyon étaient des banquiers. Il n'est pas difficile à imaginer que les banquiers étrangers imposant leur présence dans la société seraient mal accueillis.

Mais quant aux maîtres d'exercice, la situation était différente. Comme nous l'avons déjà vue, la Cour française était prête à accueillir ces maîtres. Pour acquérir la qualité du cavalier, les gentilshommes apprenaient des techniques d'exercices divers avec enthousiasme :

« [...] et l'un s'est révélé fou en danse, un autre en musique, un autre en amour, un autre en danse, un autre en pantomime mauresque, un autre en équitation, un autre en escrime, chacun suivant le filon de son metal ; d'où se sont ensuivis, comme vous savez, des plaisirs merveilleux<sup>(19)</sup>. »

Ils ont amené avec eux des traités techniques sur l'art de l'acrobatie et d'autre art d'exercice physique. Sur l'exercice, nous voyons paraître plusieurs œuvres techniques italiennes à travers deux siècles, et qui suscitent la publication de textes du même genre à travers toute Europe.

D'abord, au XVI<sup>e</sup> siècle, Achille Marozzo rédige en 1536 un livre sur l'escrime, *Opera nova chiamata duello*<sup>(20)</sup>, et vers 1537-1538, Francesco Altoni fait à sa suite la *Monomachia ovvero Arte di Scherma*. En 1533, un autre manuel sur l'escrime par Camillo Agrippa, *Trattato di scienza d'arme* se succède. Deux ans plus tard, Antonio Scaino publie le *Trattato del giuoco della palla*, un manuel de jeu de paume. Et en 1559, un manuel sur la voltige est écrit par un français, Arcangelo Tuccaro, *Tris dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*<sup>(21)</sup>.

Au siècle suivant, après le livre de Tuccaro, nous pouvons constater la diffusion de l'enseignement de la voltige dans une grande partie de l'Europe. D'abord en Italie, pour rattraper le retard en manuel sur la voltige par rapport à celui de Tuccaro, Giocondo Baluda a rédigé un traité sur l'acrobatie vers 1630. Ensuite, comme l'a montré Bonhomme<sup>(22)</sup>, en l'espace de trente ans, les trois traités suivants sur la voltige ont été publiés : d'abord en Allemagne ( 1650 ), *Ringe und Voltigier Buch de J.-C. Paschen* ; et en Angleterre, *The vaulting master* ( 1679 ) de W. Stokes ; dans la même année en France, *L'escuyer françois qui enseigne à monter à cheval et à voltiger—tours de force et de souplesse* ( 1679 ).

Alors que tous ces livres paraissent bien après *Gargantua*, ces publications répandues en Europe à travers plus d'un siècle, nous rendent compte du statut de la voltige à l'époque de Rabelais, qui allait s'intégrer dans la société aristocratique.

En effet, dans le milieu courtois, c'est la France qui était au centre des cultures de l'exercice. L'Italie fournit les maîtres, et les Français mettaient leurs techniques en pratique<sup>(23)</sup>. Selon M.-M. Fontaine, « le gentilhomme français pratique indifféremment toutes les armes, l'équitation, les jeux de bague, etc. [...] c'est là aussi qu'il s'adonne aux jeux de balles et à toutes les activités corporelles. »

Pour satisfaire ses demandes variées, les maîtres italiens de la première moitié du XVIe siècle connaissaient plusieurs sauts, et différents exercices. En outre, pour pouvoir assister aux fêtes royales en tant qu'animateurs, les maîtres d'exercices étaient obligés de savoir danser, sauter, et voltiger quand l'occasion leur les exigeait.

Les maîtres étaient donc des multi-animateurs nécessaire à la cour au début du XVIe siècle. C'était des jongleurs de cour. La seule différence entre les bouffons populaires et les maîtres d'exercices était que ceux-ci maîtrisaient des sports exécutés par les gentilshommes et non par le peuple. Ils essayaient d'améliorer cette situation méprisante en se spécialisant chacun en un domaine spécifique d'exercice comme l'escrime et la danse.

En revanche, la voltige a du mal à sortir de son statut d'art de la bouffonnerie. La voltige sur cheval profitait du développement de l'art équestre à la Cour, mais il n'est pas évident de faire la différence entre la voltige sur cheval et la voltige à terre, sauf que la seconde était exercée dans la rue. Nous pouvons le confirmer encore dans le texte de Castiglione :

« Je n'estime pas moins digne de louange de savoir voltiger à cheval, ce qui, bien que ce soit chose pénible et difficile, rend l'homme léger et adroit plus qu'aucun autre exercice. Et outre l'utilité, si cette légèreté est accompagnée de grâce, la voltige donne, à mon avis, un spectacle plus agréable qu'aucun autre. Si donc notre Courtisan est plus que moyennement expert en ces exercices, je pense qu'il doit laisser de côté les autres, comme de voltiger à terre, de marcher sur la corde raide, et autres choses du même genre, qui tiennent presque du bateleur et ne conviennent guère à un gentilhomme<sup>(24)</sup>. »

Ce statut défavorisé de la voltige comparé aux autres exercices était peut-être le motif principal de la rédaction de Tuccaro. Et cela explique aussi le retard de parution des manuels sur la voltige par rapport aux autres exercices comme l'escrime et la danse. J. McClelland comprend que : « le but de l'ouvrage semble être de ramener l'acrobatie spectaculaire de Tuccaro de la place qu'elle occupe à la périphérie de la culture et de l'intrôniser au centre de cette culture comme le fondement même de toutes les pratiques corporelles<sup>(25)</sup>. »

En revenant au début de cet essai, il faut signaler ici que Rabelais a fait des voyages en Italie à plusieurs reprises. Il a dû avoir l'occasion d'observer l'enseignement des exercices physiques sur place. Compte tenu de la prospérité de l'enseignement de la voltige en Italie à l'époque, il est donc plus approprié d'aborder l'épisode de Gymnaste avec des analyses portant sur ce sujet, plutôt que d'en traiter avec une modalité linguistique, comme nous l'avons déjà constaté.

## **Conclusion**

Avec toutes ces réflexions faites sur la voltige à la Renaissance, nous allons nous référer à une phrase énoncée par Tripet dans le texte de Rabelais pour conclure. Au milieu des tours de voltige exécuté par Gymnaste, son adversaire Tripet dit ; « Ha ne feray pas cestuy là pour ceste heure, et pour cause. » Sur parole, nous pouvons comprendre, sans recours à la connaissance sur l'époque, que Tripet reproche ses gestes déplacés au sein de la bataille.

Mais derrière sa parole nous devons apercevoir un conflit culturel entre les maîtres des vrais exercices militaires et ceux de l'exercice sportif, dérivé à l'origine du premier, mais transformé aux activités sportives qui n'ont plus d'utilité préparatoire à la guerre.

Comme nous l'avons déjà vue, la décadence de la chevalerie dans la bataille la conduisait au raffinement en tant qu'art. D'où a évolué l'art équestre et celui de monter à cheval. Les maîtres de voltige profitaient de cette tendance pour se mettre à hauteur digne des maîtres de la Cour française, bien que leur art soit plutôt proche de celui des bouffons, en cela contraire à la norme de la Cour.

En même temps, dans le milieu aristocrate existait une querelle entre ceux qui tendaient à la morale de la courtoisie et ceux qui s'attachaient à la morale virile de la magnanimité. La voltige sur cheval n'était pour les seconds qu'un divertissement inutile :

« De ces exercices, le premier, je pense, doit être de savoir bien manier toutes sortes d'armes à pied et à cheval, de connaître les avantages de chacune, et principalement d'avoir connaissance des armes qui se pratiquent ordinairement entre gentilshommes. Car outre le fait que l'on s'en sert à la guerre, où peut-être tant de subtilités ne sont pas nécessaires. »

Cette subtilité dans l'exercice, avec laquelle Gymnaste exécute son tour de voltige, a dû être la cible de raillerie et de mépris, de la part de ceux qui tendaient à l'exercice militaire, alors que les maîtres italiens de voltige essayaient de les justifier et de s'intégrer dans la cour, en s'anoblissant avec leurs traités techniques.

L'intention politique des maîtres de voltige, face aux Cours françaises, a bien réussi. Nous l'avons vu dans le siècle suivant avec de nombreuses publications répandues dans une grande partie d'Europe. Mais ce que nous trouvons dans la parole de Tripet, c'est son statut encore non établi au début du XVI<sup>e</sup> siècle, une période encore précoce pour la voltige dont les maîtres subissaient des critiques de n'être que des bouffons.

Pour se défendre, ils essayaient de s'assimiler à l'art équestre, un art préparatoire à la guerre. Mais il est évident que la voltige est inutile dans la bataille. Cette erreur dans leur stratégie induit donc cette phrase : « Ha ne feray pas cestuy là pour ceste heure, et pour cause. » Pour changer la stratégie d'intégration à la Cour, il faut attendre les *Trois dialogues* de Tuccaro.

## NOTES

(1) Pour l'œuvre de Rabelais, nous avons consulté l'édition de Pléiade éditée par M. Huchon, 1994.



(2) En traitant sur le même plan tous les épisodes incluant des descriptions du geste, E.Kuchner classe en quatre catégories ses approches des gestes chez Rabelais dans « Gesture in the Work of Rabelais », *Renaissance and Reformation*, XII, I, 1986, p.67. « We shall deal, briefly, with four aspects of Rabelais's use of gesture : the presence and role of gesture in the text, as exemplified by Rabelais ; the wider cultural links and echoes called forth by the representation of gesture in the Renaissance context ; the modernity of Rabelais in terms of the almost obvious applicability of semiotic inquiry to his world ; and, finally, the inability of semiotics itself to account for his humanistic treatment of meaning. » Selon son classement, notre modalité d'approche de cet essai entrerait dans la deuxième catégorie. Ce-ci étant dit, comme nous le verrons pour les trois étapes sémantiques établies par F. Rigolot, le classement de Kuchner n'est pas approprié non plus pour l'acrobatie de Gymnaste.

(3) *Pantagruel*, ch. XIX

(4) *Tiers Livre*, ch. XX

(5) Elle n'est pas le sujet de cet essai. Mais elle peut être une clef utile pour aborder l'évolution de romain à la Renaissance. Comme le remarque M.-M. Fontaine dans *Liberté et savoirs du corps à la Renaissance*, p.14, la « technicité des textes littéraires, amorcée dans les années 1530, grandit dans tous les genres jusqu'à C. Gauchet (1583), pour disparaître peu à peu au profit de la prose narrative romanesque qui va finir par concentrer la représentation de la danse, en en faisant un objet définitivement différent de celui des traités techniques, de plus en plus aptes de leur côté à donner les procédés de reproduction des gestes. » La floraison des récits narratifs dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle disparaît dans la deuxième moitié du siècle, ainsi que leur aspect réaliste et populaire. En effet, une description de gestes touche à l'extrémité d'écriture physique. Au berceau de romain moderne, des récits réalistes de l'époque ne faisaient pas encore la différence entre le monde réel et le monde clos de texte. Dans le domaine des manuels sportifs sur ce sujet, J. McClelland explique l'évolution de l'aspect sémiotique dans « Le Corps et ses signes » dans *Le Corps à la Renaissance*, p. 271. : « On pourrait résumer comme suit l'évolution dans la réflexion sur le geste qui s'esquisse dans les manuels sportifs. Pour Marozzo, l'escrime n'était constituée que par un répertoire de gestes instrumentaux. Altoni transforma ce répertoire en un discours, pour ainsi dire, en démontrant l'interdépendance de ces gestes et en y conférant une valeur esthétique. Agrippa dota ce discours d'une syntaxe préalable, c'est-à-dire, d'une dimension ontologique et épistémologique. Scaino y ajouta la possibilité d'une signification morale individuelle. Tuccaro, enfin, établit la métaphysique du geste. » Pour ces auteurs, nous allons mentionner un peu plus tard dans cet essai.

- (6) F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, p. 49.
- (7) Voir Marc Vulson de la Colombière, *La Science Héroïque*, Paris, 1644.
- (8) G. Bonhomme, *ibid.* p. 339. « Dans l'évolution des troupes royales françaises, la chevalerie s'efface progressivement entre la réorganisation de la lance de six hommes en 1445, l'introduction des cheveu-légers et stradiots, vers 1480, et la disparition de l'armure de pied en cap à la fin du règne de Henri III, puis celle de la lance sous Henri IV. »
- (9) G. Bonhomme, *ibid.* p. 338. « Entre 1450 et 1520 environ, on assiste à la transformation d'une technique militaire qui lie l'homme et le cheval, en une technique sans but guerrier qui devient, par l'exaltation subjective de ses moyens, une culture du corps adaptée à un rôle nouveau de la noblesse dans la centralisation royale. »
- (10) L'emploi de terme 'cavalier' provenant de la langue italienne, à la place de 'chevalier' commence entre 1530-1570. Cela explique aussi l'influence italienne sur l'art équestre ainsi que la disparition de la chevalerie dans la bataille. G. Gougenheim, « De Chebalier à Cavalier », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale* offerts à Ernest Hopffner, 1949 ; « vers le milieu du XVIe siècle, la langue française se retrouvait un peu dans la même situation qu'à la fin du XIIIe siècle. Elle n'avait plus de mot pour dire 'cavalier'. 'Chevaucheur', parti assez brillamment, avait échoué. Le remède vint de l'italien 'cavaliere' 'cavalleria'. »
- (11) Pour les quatre vertus monarchiques, voir mon article « Querelle de la danse » dans *Cahier d'études française* 4, l'Université de Keio, 1999, p.16.
- (12) Dans le développement de notre essai, nous allons nous appuyer plus fréquemment sur cet ouvrage que l'ouvre de Tuccaro sur la voltige, parce que sa date de publication ( 1528 ) s'approche de celle de Gargantua ( 1534 ).
- (13) Baldassr Castiglione, *Le Livre du courtisan* ( éd. de 1580 ), traduit de l'italien par A. Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 51.
- (14) *Ibid.*, p. 42.
- (15) *Ibid.*, p. 46.
- (16) J. Ulmann l'affirme dans *De la Gymnastique aux sports modernes*, Paris, 1965, p. 152 ; « Le nouveau de l'éducation au XVIe siècle est dû en grande partie{...} à ce qu'une vie mondaine, accordant à la présentation et à la surface une importance particulière, se substitue peu à peu à un mode de vie plus belliqueux ou plus contemplatif. Les exercices, les jeux cessent d'être préparatoire à la guerre. Mais ils restent identiques, trouvant seulement davantage leur fin en eux-même. »
- (17) Pour l'état d'immigrés italiens dans la société française à la Renaissance, voir J.-F. Dubost *La France italienne*, Paris, Aubier, 1997.

(18) Matteo Bandello,

(19) Castiglione, *op. cit.*, p. 29.

(20) Pour la référence des livres que nous étalons ici, voir J. McClelland, « Le corps et ses signes » dans *Le corps à la Renaissance*, Paris, 1990. Pour un catalogue complète sur les manuels sportifs italiens à la Renaissance, voir C. Bascetta ( éd. ), *Sport et giuochi : Trattati e scritti dal XVIII secolo*, Milan, 1978.

(21) Arcangelo Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaicte demonstration & intelligence dudict Art*. Paris, Claude de Monstr'œil, 1599.

(22) G. Bonhomme, *op. cit.* p. 342.

(23) M.-M. Fontaine, *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, p.155, « ... sur les champs de bataille comme dans la vie de cour, c'est le gentilhomme français, en compétition sur ce point avec l'espagnol, qui paraît l'emporter en tous exercices corporels et fournir un modèle à toute l'Europe, laissant seulement à l'Italie la réputation d'avoir les maîtres les plus adroits. »

(24) Castiglione, *op. cit.*, p. 49.

(25) J. McClelland, *op. cit.*, p. 270.