



Scène  
**Européenne**

---

Regards croisés  
sur la Scène européenne

**La danse française**  
entre Renaissance et baroque  
*Le manuscrit **Instruction pour dancier***  
(vers 1610)

Recueil d'études issues de la journée d'étude  
de Tours 15 décembre 2012

---

Textes réunis par  
Hubert Hazebroucq et Jean-Noël Laurenti

---

## Référence électronique

---

Christine Bayle, « Présentation et méthodologie sur le manuscrit *Instruction pour danser les dances* : exemples du *Branle simple* et de passages de la *Bourrée* », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour danser (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2017, mis en ligne le 03-01-2017.

URL : <https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/regards/instruction-pour-dancer>

La collection

## REGARDS CROISÉS SUR LA SCÈNE EUROPÉENNE

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

### Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

### ISSN

2107-6820

### Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.  
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.loffredonue@univ-tours.fr](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# Présentation et méthodologie

sur le manuscrit *Instruction pour danser les dances* :  
exemples du *Branle simple* et de passages de la *Bourrée*

Christine Bayle  
Paris

Nous présenterons quelques éléments de la recherche sur le *Branle simple* et la *Bourrée* du manuscrit *Instruction pour danser les dances*<sup>1</sup>.

Nous parlons bien évidemment en praticienne des danses anciennes, depuis l'année 1977 où nous abordions avec Francine Lancelot l'interprétation de la *Belle Dance* à la suite de ses recherches depuis les années soixante : d'une part, sur *Le Maître à danser* de Pierre Rameau pour ce qu'on appelait à l'époque la danse « baroque » et, d'autre part, sur l'*Orchésographie*<sup>2</sup> de Thoinot Arbeau pour la danse Renaissance, déjà avancée dans sa mise au point. Le passage de l'entre-deux de ces styles de danse nous posait question depuis la mise en pratique de ces écrits : quelles étapes avaient pu amener ce complet changement et comment s'étaient-elles opérées ?

En 1982, le premier colloque sur la danse ancienne à Besançon nous avait fait découvrir la danse italienne avec la venue d'Andrea Francalanci et nous avions la révélation que la piste vers la *Belle Dance* passait par là. Quelles pouvaient en être les influences, les permanences, et y avait-il passage en France de certains éléments déterminants ? Quels pouvaient bien être les maillons manquants ? C'est ainsi que la grande initiatrice de la danse italienne Barbara Sparti<sup>3</sup>

---

**1** *Instruction pour danser, An Anonymous Manuscript*, éd. par Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller et Eugenia Roucher, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis, 2000.

**2** Thoinot Arbeau (pseud. du chanoine Jehan Tabourot), *Orchésographie, méthode, et teorie... par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*, Langres, Jehan des Preyz, 1589, rééd. 1596 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972. Sur la date de la première édition de l'*Orchésographie*, voir l'article d'Eugenia Roucher, note 3.

**3** Au moment de la correction de cet article, nous avons été désolés d'apprendre son décès récent et je veux lui rendre hommage ; Barbara Sparti a été, pour moi comme pour tous ceux qui l'ont approchée, d'une importance capitale dans la compréhension de la danse française grâce à sa recherche constante sur les traités italiens dont celle de la période initiée récemment, parallèle à celle d'*Instruction*.

– dont Andrea Francalanci, précocement disparu, avait été le disciple –, est venue depuis une quinzaine d'années donner chaque année un stage de plusieurs jours à l'invitation de *L'Éclat des Muses*. Sa venue régulière était très instructive, d'autant qu'elle commençait à étudier un nouveau traité, *Mastro da Ballo*, de Ercole Santucci<sup>4</sup> au moment où nous commençons à pratiquer le premier déchiffrement des danses d'*Instruction*.

La publication en l'an 2000 d'*Instruction pour danser les danses* nous avait fait bondir de joie à l'idée d'aborder la danse du tout début du XVII<sup>e</sup>, offrant la possibilité de nous rapprocher, à la suite des danses de la Renaissance, des danses de l'époque d'Henri IV<sup>5</sup>.

Les deux danses que nous présentons aujourd'hui, le *Branle simple* et la *Bourrée* serviront d'exemples à la méthodologie utilisée en direction de la pratique des danses de société de ce manuscrit. Il faut tout de suite constater qu'une réalisation oblige à un résultat pratique qui fige des données et des hypothèses à revoir.

La première est l'une des pièces « qui se dansent maintenant à l'ouverture du Bal », selon la formule du Père Mersenne<sup>6</sup>, dans une suite proche de celle d'Arbeau<sup>7</sup>, mais qui ne recouvre ni la même forme, ni la même syntaxe.

L'autre est une danse de couple : il s'agit de la *Bourrée*, dont ce manuscrit donne historiquement la première explication, qui fait la deuxième partie de notre démonstration et dont nous réaliserons également plusieurs « passages »<sup>8</sup>.

## Étude comparative

Essayer d'avancer sans *a priori* dans cette lecture étrange ne contredit pas l'importance des connaissances et de l'expérience acquise sur la période antérieure autant que sur la période

4 Ercole Santucci Perugino, *Mastro da Ballo* (Dancing Master), 1614, éd. par Bengt Häger et Barbara Sparti, Hildesheim/Zürich/New York, Olms-Verlag, 2004.

5 Nous avons, avec *L'Éclat des Muses* et le musicien Patrick Blanc, le projet de comprendre les danses sous Henri IV puis, après confrontation avec les traités des danses de la période suivante, déjà recensés, *Louange de la danse* de Montagut et *Apologie de la danse* de de Lauze, de monter le *Ballet de la Merlaison*, partition de Louis XIII (1636), que nous avons créé en 2011 en *work in progress* après des années de reconstitution et de présentation en spectacles de ces danses depuis 2002. Grâce à trois aides successives du Ministère de la Culture et de la Communication, par la DRAC Île-de-France, et une nouvelle bourse d'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse, en 2013-2014, instruite par le Centre National de la Danse, la recherche a pu être menée avec un petite équipe serrée, le travail musical avec Patrick Blanc et les danseurs, Hubert Hazebroucq, assistant, Irène Feste et Pierre-François Dollé, qui danseront une version hypothétique du *branle simple* et deux ou trois passages de la *Bourrée*; l'équipe, agrandie à Gudrun Skamletz, Morgane Légaret, Emmanuel Soulhat, a poursuivi la recherche initiée dès l'an 2000 avec Caroline Ducrest, Jean-Marie Belmont.

6 Marin Mersenne, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, deuxième partie, livre II, Proposition XXIV, p. 167. Dans cette proposition, Mersenne présente les branles.

7 Voir note 2.

8 *Instruction pour danser*, éd. cit., p. 53, l. 7 et *passim*.

suiuante. Mais certains mots peuvent être des pièges en ramenant justement à ces savoirs acquis avant et après cette période : il peut être tentant de revenir à Thoinot Arbeau dont on sent encore l'imprégnation. Il se trouve qu'après le premier travail sur *Instruction*, nous auons pu faire une deuxième recherche sur le traité *Apologie de la Danse*<sup>9</sup>, dont la date est de près de quinze ans postérieure à celle que l'on peut conjecturer pour *Instruction*. L'étude appliquée de ce traité de François de Lauze, ainsi que la comparaison avec *Louange de la Danse* de son plagiaire Montagut en Angleterre<sup>10</sup>, dont le texte est très proche du premier, nous ont apporté des pistes et des détails non négligeables car nous nous sommes aperçus, peu à peu, que ces deux ouvrages, *Instruction* et *Apologie de la danse*, pouuaient être mis en rapport l'un avec l'autre et que se faisait jour une logique qui les reliait.

Le traité *Discursos Sobre el Arte del Danzado* d'Esquivel Navarro de 1642 peut également donner des indications parallèles bien qu'ici, il soit publié trente ans après *Instruction*, alors que le *Mastro da Ballo* de Santucci date de 1614 : il serait important de pouoir fédérer une recherche comparée des textes de périodes proches, ce que nous abordons à peine, notamment pour approcher les pas inconnus.

### Établir le texte d'*Instruction*

Les choix – parmi de nombreuses possibilités – ici, ne sont qu'hypothétiques en fonction d'une ponctuation qui n'existe pas et qu'il faut rétablir pour qu'elle fasse sens, donc établir le texte. Ces choix sont conditionnés physiquement par les appuis au sol dans les actions ou « pas », à déduire, car tout est implicite, et ces choix permettent très provisoirement d'essayer une solution et de revenir – sans pitié – sur ce qui vient d'être décidé si cela ne fonctionne pas sur tout le manuscrit, d'avancer prudemment sur le rythme, d'essayer de nombreuses combinaisons sur la musique proposée par Praetorius d'autant que les danses en suite du même nom, recouvrant d'autres données, peuvent connaître des structures différentes. En ce qui concerne la *Bourrée*, dont le manuscrit présente la première description chorégraphique connue, nous n'auons aucun point de comparaison. Comment donc regrouper les mots qui pouuaient former ce que l'auteur nomme « pas », ce qui est pour nous unités ? Ce mot paraît recouoir à la fois une ou plusieurs actions, à articuler pour composer un pas tel qu'il était composé chez Arbeau (simple, double, pied en l'air, grue, ruade, etc.).

---

9 François de Lauze, *Apologie de la Danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, [Paris], s.n., 1623 ; rééd. Genève, Minkoff, 1977.

10 Barthélémy de Montagut, *Louange de la danse, avec les observations nécessaires pour en acquérir la perfection*, GB-Lbl, Royal collection, Ms 16e XXXIX ; éd. Barbara Ravelhofer, Cambridge, RTM Publications, 2000.

D'autre part, les virgules et les points manquant, l'explication de l'auteur paraît parfois venir après la première énonciation, ce qui est source d'erreurs : il faut donc repérer les redites qui ne sont que des explications, les erreurs même, donc déchiffrer, au sens propre.

Les règles, s'il y en a, qui régissent les « pas » doivent, après avoir été débusquées, permettre d'aboutir à des solutions fiables sur le manuscrit entier. Elles finissent par faire un ensemble où se font jour, parfois, des possibilités mais entre des bornes solides.

Or, on s'aperçoit que les danses sont, somme toute, très différentes : il nous faut ici en souligner, en général, le côté hétérogène, entre le *Branle simple*<sup>11</sup> et la *Bourrée*<sup>12</sup>, même si nous retrouvons certains pas dans les deux cas, ainsi que dans la suite des premiers *Branles* du bal. Les *Bransles de Lorraine*, les *Bransles de la Chappelle* et les *Bransles de la Grenee* présentent une combinatoire plus complexe, où chaque ensemble de passages forme une danse entière, conséquente et cohérente. Ces *Branles* ne ressemblent pas à une danse comme la *Bourrée* ou la *Pavane*. Elles ne sont pas du même niveau, alors qu'elles sont toutes des danses de société, et parfois, des danses « que l'on danse à la cour »<sup>13</sup>. Il est attesté par les historiens que certaines d'entre elles, les *Quatres Bransles de La Chappelle* ou *de la Grenee*, sont des danses de maîtres à danser : ces danses sont beaucoup plus complexes au niveau de l'agencement des pas et présentent une composition d'une grande élaboration chorégraphique. La *Bourrée* offre le mélange entre raffinement des pas et le jeu de figures entre l'homme et la femme, à tracer dans l'espace comme dans les danses à huit, *La Gillotte*, et *La Boesme*.

Nous ne savons pas à qui attribuer certaines danses comme ces deux dernières. Praetorius prévient qu'en sus de *La Grenee*, plusieurs « violons » et maîtres à danser<sup>14</sup>, en pourraient être les auteurs, comme de la Motte, de la Fond, Richehomme, Le Bret. Est-ce pour la musique et pour la danse ?

## Le *Branle simple*

La suite de branles

Nous retrouvons dans ce manuscrit, daté par les historiens des années 1610-1612, les noms, connus d'après l'*Orchésographie*, de branles « simple », « gay », « de Poictou », et aussi « Branle double de Poictou », et, évoqué seulement par Arbeau sous le nom

<sup>11</sup> *Instruction*, éd. cit., p. 49.

<sup>12</sup> Éd. cit., p. 53 sqq.

<sup>13</sup> *Instruction*, éd. cit., p. 107, l. 13-14 (à propos des *Bransles de Lorraine*) et p. 119, l. 18-19 (à propos du *Passepied de Bretagne*).

<sup>14</sup> Préface, V, « Autores dieser Französichen, Däntze », Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, sous la direction de Friedrich Blume, Wolfenbüttel/Berlin, 1929, vol. XV: *Terpsichore (1612)*, éd. par Günther Oberst, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1929, p. XI.

d'« air d'un branle de Monstierandel<sup>15</sup> », le « Branle de Montiranday » et le « double de Montirande ». Le *Branle simple* devient ici le premier de la suite des cinq branles, car le « double de Poitou » est compté pour un branle à la différence du « double de Montirande », considéré comme une deuxième partie du *Branle de Montiranday* et non comme un branle à part<sup>16</sup>. Notons que le *Branle double* décrit par Arbeau a disparu ici, même s'il en existe plusieurs airs dans Praetorius<sup>17</sup>.

Cet ordre, en tout état de cause, est attesté dans les différentes suites de branles recueillies dans *Terpsichore* par Praetorius. Ces « six<sup>18</sup> » Branles, en y intégrant la *Gauotte*, se retrouveront ensuite dans le même ordre, mais sous une forme nouvelle, dans l'*Apologie de la Danse* de François De Lauze<sup>19</sup>.

Dans *Instruction*, les branles « se dansent de suite<sup>20</sup> » : sont-ils forcément de forme répétitive ou, au contraire, connaissent-ils des phrases musicales et chorégraphiques différentes dont chaque partie, à quelques exceptions près, serait dansée avec une seule reprise ? On enchaînerait ainsi le prochain branle dans un système, AA, BB pour chaque branle. Mais la présence de nombreux airs musicaux du même branle tendrait à démontrer que l'on joue et danse plusieurs airs à la suite pour un même branle.

#### La forme

Le « branle » présente la caractéristique, comme chacun le sait, d'être dansé en chaîne ouverte ou fermée et d'évoluer vers la gauche tout en oscillant de côté et d'autre. Arbeau fait danser les pas de côté<sup>21</sup>.

Dans le *Branle simple* d'*Instruction*, les pas sont précisés « en auant » et « en erriere<sup>22</sup> », plutôt que de côté, ce qui pose question ou marque une nuance dans le mouvement général de la danse : faut-il comprendre qu'elle évolue tout de même vers la gauche, mais plutôt en avant, et revient légèrement à droite en arrière, ou bien qu'elle fait cette avancée et recul sans progression ? La première hypothèse tendrait à se confirmer dans

15 *Orchésographie*, f° 73r.

16 Il n'en existe qu'un seul dans *Terpsichore*, ce qui est surprenant au regard des autres airs de branles gais, de Poitou qui y sont offerts.

17 *Terpsichore*, voir les branles doubles 1, 2, 3 de Francisque Caroubel, et les branles doubles 1, 2, 3 de Praetorius.

18 Mersenne, *L'Harmonie universelle*, loc. cit. Mersenne répertorie de même le « Bransle simple », le « Branle gay », le « Bransle à mener, ou de Poitou », le « Bransle double de Poitou », « le Bransle de Montirandé » et la « Gauotte » (éd. cit., p. 167-168).

19 François de Lauze, *Apologie de la Danse*, op. cit., p. 57-64.

20 *Instruction*, éd. cit., p. 53, l. 6 : « Fin des 6 branles qui se dansent de suite. »

21 Au chapitre « Branle double » : « les branles se dancent de cousté, & non pas en marchant en auant. » (p. 68v.)

22 Éd. cit., p. 49, l. 10 et 13.

la description de Mersenne<sup>23</sup>. De Lauze recommande, lui, de partir de côté, et de faire toujours « le tour circulaire du lieu<sup>24</sup> ».

Le *Branle simple* : interrogations

Ce manuscrit devait donner les clefs de nouvelles danses. À sa première lecture, la joie se transforma en stupeur : l'apparente simplicité de l'énoncé du manuscrit révéla très vite son opacité. Aucune introduction, aucun préalable, aucune explication de style ne l'introduisent, aucune partition ni écriture, ni description du vocabulaire de pas ne l'accompagnent.

Dès ce premier *Branle*, le texte est elliptique : les pas ne sont pas recensés comme dans *l'Orchésographie* : l'auteur<sup>25</sup> y parle de « pas à terre », de « tant relève<sup>26</sup> ». On est dans l'étrangeté la plus complète, les repères d'Arbeau<sup>27</sup> ne servant de rien ; il s'avère possible, par l'expérience, d'en risquer ici une réalisation mais dans la suite des danses, il s'est avéré difficile, voire impossible au début, de décrypter le sens des actions proposées sous le terme de « pas ». Pire, le nom des danses et des pas, quand il y en a, nous égare. Nul repère non plus n'aide la description des *passages* puisque la ponctuation n'existe pas, quoique dans ce *Branle*, elle ne semble pas encore trop mystérieuse.

Une hypothèse structurelle

*Le branle simple a 8 pas à terre et 2 tant relleuez  
Les 3 premiers pas sont en auant commenceant  
du pied gauche et les posez lun apres lautre  
et le quatrieme cest un tant relleue du pied droict  
les autres troys pas suiuant vont en erriere et le huitieme  
est un temps releue du pied gauche et les deux  
derniers pas se font sans bouger dune place<sup>28</sup>*

**23** « ... une troupe entiere se tenant par les mains se donne d'un commun accord un bransle continuel, tantôt en avant, & tantôt en arriere... » (Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., deuxième partie, livre II, proposition XXIV, p. 167.)

**24** « ... faut partir du pied gauche, qu'on portera à costé, et faire que d'iceluy on marque tousiours le tour circulaire du lieu, ce qui sera bien aise en faisant tenir la pointe du pied fort ouverte. » (p. 38.)

**25** *Instruction pour danser* émanerait sans doute du maître à danser français Anthoine Emeraud (sur ce point, voir l'article d'Eugenia Roucher).

**26** Éd. cit., p. 49, l. 9.

**27** Il n'est nulle question ici du vocabulaire identifiant précisément les actions élémentaires en pas *simples*, *doubles*, *pied en l'air*, *grue*, etc. et de leur *carrure*. Le terme « tant relève » ne s'y trouve pas, ni l'adéquation avec une partition musicale. En l'absence de plus de précision, nous pensons à un relevé de la jambe libre sans changement d'appui.

**28** Éd. cit., p. 49, l. 9-15.

Notre hypothèse est que les « 8 pas a terre » se découperaient en 2 fois 4 temps, les « 3 premiers pas... en avant » et le « tant relève » du pied droit formant le quatrième pas, le tout formant comme un pas *double* d'Arbeau.

Ce « tant relève » que nous ne connaissons pas ressemble au « pied en l'air<sup>29</sup> » recensé par Arbeau. À la même époque, peut-on le comparer aux *passi in aere*<sup>30</sup> de Santucci, au *bazío*<sup>31</sup> d'Esquivel, beaucoup plus tardif ?

Les musiques de *Branles simples*, nombreuses dans *Terpsichore* de Praetorius, sont expérimentées et font décoller la réalisation et les hypothèses se présentent. Notons d'autre part que, dès le *Branle simple*, la grande confusion générée par le mot *pas* rend difficile le compte entre musique et actions ou « pas » alors même que notre mémorisation habituelle de danseurs va de pair avec l'habitude de compter le pas dans la mesure musicale.

L'enchaînement des pas se fait en trois mesures en C<sup>32</sup>, les premiers pas occupant la première mesure, les deuxièmes en reculant la deuxième mesure, et les deux pas sans bouger équivalaient alors aux deux blanches de la troisième mesure à C.

Comme aucune précision musicale ou rythmique n'est octroyée au lecteur, le *tant relève* est-il une indication de durée ? dans ce cas, il vaut un temps, le 4<sup>e</sup> temps de la mesure à C.

C'est uniquement avec la musique que nous pouvons essayer et, éventuellement, déduire que ce « tant », sans doute le pied en l'air, compte pour un temps.

Par ailleurs, nous sommes tentés de faire les temps égaux sur les « 3 premiers pas » et le « tant relève » en avant sur la première mesure en C puisqu'il y a quatre actions pour quatre temps, de même que ceux « en arrière » (sur la deuxième mesure), puis d'utiliser la troisième mesure pour caler les « deux derniers pas [qui] se font sans bouger d'une place » sur chaque blanche. Mais on pourrait également le faire sur la phrase de six mesures en dédoublant le tempo mais cela ne semble pas fonctionner avec l'harmonie parce que l'on chevauche la mesure 3 pour faire le double<sup>33</sup> en arrière.

**29** « Greue... ou pied en l'air... est eslevé en l'air devant. » (*Orchésographie*, f° 45v.)

**30** *Santucci, Mastro da Ballo, op. cit.*, Regola xxv, « de Passi in Aere », éd. cit., p. 41: « e chiamasi cosi perche sempre si tiene inalborato l'uno, e l'altro piede » : « il s'appelle ainsi parce que l'on tient toujours élevé l'un et l'autre pied. » (Trad: C.Bayle.)

**31** Juan de Esquivel Navarro, *Discursos Sobre el Arte del Danzado*, Séville, Juan Gomez de Blas, 1642 ; éd. par Lynn Matluck Brooks, *The art of dancing in seventeenth-century Spain; Juan de Esquivel Navarro and his world*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2003, p. 13.

**32** Chez Praetorius, les partitions sont toutes écrites en C ou en 2.

**33** « Double » selon la nomenclature d'Arbeau, pour désigner les trois pas marchés (sauf qu'Arbeau fait joindre le droit avec le gauche).



Exemple pour le *Branle simple*, I. à 5, Francisque Caroubel, dans *Terpsichore*, éd. par Günther Oberst, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, [1929], p. 1.

Mersenne, utilisera un peu plus tard, pour parler des branles, la métrique de la poésie gréco-latine, en se référant au « mouvement... Dactylique sponda[i]que<sup>34</sup> » en indiquant une mesure en – ∪ ∪ – – (longue, brève, brève, longue, longue). Ici l’hypothèse que nous proposons est assez proche : on pourrait utiliser les mêmes trois mesures pour l’enchaînement, mais les deuxième et troisième pas seraient accélérés après le premier pas qui serait long, et la jambe en l’air (« relleue ») connaîtrait alors deux longues, et les deux « posez » une mesure comme dans la première hypothèse ; mais l’usage ne nous engage pratiquement pas à une telle finesse. Aurions-nous raison de choisir la simplicité de la première version ?

Selon la formule donnée pour le *Branle simple* par Mersenne, si tant est que nous puissions nous en rapprocher pour aborder le rythme de ce branle, qui est décrit au moins vingt à vingt-cinq ans auparavant, on aurait trois fois la formule « longue, brève, brève, longue, longue » (– ∪ ∪ – –). Pour la troisième fois, l’auteur utiliserait deux spondées à la place du dactylique spondaïque. Les pas se découperaient ainsi sur 3 mesures en C :

I	2	et	3	4	I	2	et	3	4	I	2	3	4
–	∪	∪	–	–	–	∪	∪	–	–	–	–	–	–
pas g	pas d	pas g	rel d		pas d	pas g	pas d	rel g		pas g		pas d	

et non selon un rythme égal :

I	2	3	4	I	2	3	4	I	2	3	4
–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
pas g	pas d	pas g	rel d	pas d	pas g	pas d	rel g	pas g		pas d	

34 Mersenne, *L’Harmonie universelle*, éd. cit., tome II, livre II, proposition XXIV, p. 167.

Les sources musicales du branle simple nous permettent de penser que les phrases sont de 6 mesures binaires. La façon de compter est-elle la même chez Mersenne et dans *Instruction* ? Mersenne rappelle que le branle simple « n'auoit autrefois que six mesures & huict pas mais on les compose à present de dix pas, de douze mouuemens et de six mesures binaires<sup>35</sup> » tandis qu'*Instruction* donne « 8 pas a terre et 2 tant rellevez<sup>36</sup> ». Les dix pas de Mersenne sont-ils équivalents aux « 8 pas a terre et 2 tant relleuez » d'*Instruction* ? D'ailleurs, chez de Lauze, si l'on compte bien, l'enchaînement a bien 10 pas également, même s'il déclare qu'il en a 8<sup>37</sup>. Serait-ce donc une autre façon de compter qui revient au même en définitive ? Mais quelle signification peut représenter la précision de « douze mouuemens » de Mersenne ? Une explication serait celle-ci : en premier, les 6 mesures binaires font douze pulsations. Il semble que Mersenne nous donne une indication rythmique où les 3 pas compteraient pour 2 et se découperaient : 3 pas = 2 pas x 2, (en avant, en arrière) plus les 2 posés sans bouger, ce qui fait 6. Cela, en retour, corrobore alors le rythme doublé des 3 pas (et une pause), et du temps en l'air, comptant pour 3.

Concernant le tempo, comme rien n'est indiqué dans le manuscrit, nous nous référons à Arbeau qui dit : « le plus grauement et pesamment que l'on peut dancier les branles doubles, c'est le meilleur<sup>38</sup> », et à Mersenne qui indique encore en 1636, de les dancier « fort grauement<sup>39</sup> ».

## La Bourrée

La *Bourrée* dans *Instruction* ne fait pas partie de la suite de branles « qui se dansent... à l'ouuerture du bal<sup>40</sup> » et semble être une danse spécifique.

Ce manuscrit en donne historiquement la première description. On sait qu'elle est présente sous Henri IV, car dans sa prime enfance, Louis XIII<sup>41</sup> dansait la bourrée, (même lorsqu'il arrive qu'il ne veuille pas la dancier) ; ressemblait-elle à celle-là ? Comme il existe aussi une vieille bourrée en 1605, pourrait-ce être celle-là ? En effet, le petit Louis XIII com-

35 *L'Harmonie universelle*, éd. cit., tome II, livre II, proposition XXIV, p. 167.

36 *Instruction*, éd. cit., p. 49, l. 9.

37 François de Lauze, *Apologie de la Danse*, op. cit., p. 38-39.

38 *Orchésographie*, f° 70v. Le propos d'Arbeau concerne le branle double, alors que dans *Instruction* il s'agit du branle simple. Mais Arbeau associe les deux types de branle dans cette autre formule : « Les anciens dancent grauement les branles doubles et simples. » (p. 69r.)

39 *L'Harmonie universelle*, loc. cit.

40 Voir note 6.

41 *Journal de Jean Héroard médecin de Louis XIII*, sous la direction de Madeleine Foisil, Paris, Fayard 1989 : « Me de Montglat luy veult faire dancier la bourrée, il ne veult pas : "Fi que vous ete laide" et lui fait les cornes. Enfin sous promesse de dragée, il promet de la dancier, mais c'est a la ruelle de son lict. » (Mercredi 16 mai 1607, vol. I, p. 1220.)

mande un jour aux luthistes Boileau et Indret: « Joué la vieille Bourrée... Qui veut jouer la vieille bourrée, grossissant sa voix, impérieux<sup>42</sup>. » Eugenia Roucher<sup>43</sup> pose la question.

Si les trois airs de *Bourrée* en suivant sont les seuls dans *Terpsichore* de Praetorius, d'autres airs de bourrée sont présents chez Mangeant<sup>44</sup>, chez Nicolas Vallet<sup>45</sup> et chez Philidor<sup>46</sup>. Ils sont très proches musicalement de la Bourrée 2 et 3 de *Terpsichore*, mais non de la Bourrée 1.

Comme on le sait, la bourrée devient plus tard l'une des danses de la suite dite « à la française » dont la forme semble se fixer à l'époque de Lully selon une découpe que l'on identifie aisément (anacrouse précise, syncope, carrure, etc.), cependant que, dans toutes les chorégraphies de *Belle Dance* recensées, chaque air de bourrée recevait une nouvelle chorégraphie de bal ou de théâtre en fonction de l'inspiration du maître qui la composait.

#### Danse de couple

Nous déduisons également d'indications telles que: « quictant la damoysselle<sup>47</sup> », « en changeant de place avec la damoysselle », qu'il s'agit d'une danse de couple. Se danse-t-elle à plusieurs couples, la question se pose, de même que pour la *Pauanne*<sup>48</sup>.

**42** Jean Héroard, *op. cit.*, vendredi 15 avril 1605, vol. I, p. 640.

**43** Eugenia Roucher, « Entre le bel estre et le paroistre: la danse au temps de Louis XIII », *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, textes réunis par Jean Duron, Versailles/Wavre, Centre de Musique Baroque de Versailles/Mardaga, 2007, « Regards sur la Musique », p. 99.

**44** *Recueil des plus belles chansons de danse de ce temps*, Caen, Jacques Mangeant, 1615, f<sup>o</sup> 57v-59.

**45** Nicolas Vallet, *Secretum Musarum (Le Secret des Muses)*, Amsterdam, Jan Janszoon, 1618, p. 55-56.

**46** Remerciements à Patrick Blanc qui m'a indiqué ces précisions :

L'intitulé « Bourée » revient à cinq reprises dans les deux premiers livres du manuscrit dit « Philidor ».

Au premier livre, *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solemnitez faits sous les Regnes de François I<sup>er</sup>, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, Recueillis par Philidor l'Ainé en 1690* (F-Pn, Musique, Rés. F-494) :

– p. xxii: « Bourée D'Avignon(z) », sans date. C'est la bourrée qui se trouve également chez Praetorius, Vallet, Ballard, Mangeant...

Au tome I du deuxième livre (F-Pn, Musique, Rés. F-496) : *Recueil de Plusieurs Anciens Ballets Dancez Sous les Regnes de Henry 3. Henry 4. Et Louis 13* :

– p. 102: « Bourée », 4<sup>e</sup> Entrée du *Ballet du Maitre à danser* », 1610 (à la suite d'une Gaillarde et avant le Grand Ballet).

– p. 108: « Bourée », *Ballet de Robinette, dansé par Mrs les Princes de Guise et de Vandosme*, 1611 (à la suite du Grand Ballet et avant une Canarie)

– p. 132: « Bourée », 4<sup>e</sup> Entrée du *Ballet des Petits Seigneurs*, 1614.

– p. 139: « Bourée », 7<sup>e</sup> Entrée du *Ballet du Roy*, Louvre, 1617.

Ces deux livres sont disponibles sur Gallica.

**47** *Instruction*: au premier passage, éd. cit., p. 55, l. 1-7: « Il fault faire cinq fleuretz sur le pied en auant... le six[ieme] pas sest un au[tre] fleuret sur pied qui tourne demy tour du coste gauche et quictant la damoysselle et faire deux fleuretz reuenant à vo[tre] place », et au 3e passage: p 57, l. 5-9: « le troys[ieme] passage douze fleuretz en tournant et rond du coste droict et qui sont une oualle en changeant de place avec la damoysselle et retournant a vo[tre] place... ».

**48** *Instruction*, éd. cit., p. 84 sqq.

Composition d'ensemble de la *Bourrée*

La *Bourrée* qui suit les *Branles*, pose beaucoup de problèmes, pour établir les pas, la carrure rythmique des pas, les figures et la structure musicale. Cette chorégraphie unique, dans *Instruction*, se compose de parties organisées en six « passages<sup>49</sup> » auxquels il faut ajouter le *Premierement*<sup>50</sup>, sur le début duquel, en revanche, l'auteur indique que l'on ne danse pas car « vous entendrez la cadence des violons qui joueront auparavant que de commencer car il faudra faire la reuerance<sup>51</sup> ». Les « passages » sont composés, en phrases différentes, de petits motifs, répétés, induisant une phrase de huit mesures. Certains des motifs sont repris et/ou se développent.

Nous faisons une proposition de réalisation pour les pas nouveaux à déchiffrer, pour les rythmes et les figures.

L'organisation structurelle de l'ensemble des « passages »  
pour la compréhension générale

Pour résoudre le rébus qui consiste à relier musique et « pas » dans les différents passages, il nous faut travailler sur l'organisation des pas dans la mesure en C ; ce qui saute aux yeux dans le tableau<sup>52</sup> établi avec les pas et les enchaînements de motifs est le principe de symétrie : ils s'exécutent le plus souvent à gauche puis en symétrie à droite et sont utilisés selon un système qui juxtapose les différents segments de base dans un ordre différent à chaque passage.

Ces passages semblent connaître une organisation selon un plan qui se rapproche de l'organisation d'un discours musical qui pourraient être composés d'une introduction, puis de différents développements de plus en plus complexes, pour finir de façon simple, dans une contraction finale de différents motifs distillés au cours des passages, en trouvant une fin inattendue.

Les pas obéiraient de loin à une métrique comparable à celle de la poésie depuis les travaux d'Antoine de Baïf dans le ballet « mesuré », travaux dont hérite l'analyse de Mersenne que rappelle et explique Eugenia Roucher<sup>53</sup>. Cette métrique serait faite de

49 Le mot *passage*, présent chez Arbeau (*Orchésographie*, f° 33r et v à propos de la pavane ; f° 38v *sqq.* à propos de la gaillarde ; p. 93 à propos de la gavotte, et *passim*) s'applique dans *Instruction pour danser*, à la *Gillotte* (éd. cit., p. 71, L. 21), à *La Boesme* (p. 64 *sqq.*), à la *Pauanne* (p. 84 *sqq.*), mais non aux branles.

50 L'auteur précise à la fin de ce texte que l'on ne doit pas le comprendre dans le nombre des « passages » : « ce passage icy nest point compte des six passages. » (p. 53, l. 21-22.)

51 p. 53, l. 18-20.

52 Voir Annexe.

53 « Mersenne explique que l'on peut exprimer tous les rythmes musicaux au moyen des mètres poétiques de l'Antiquité. Ainsi l'iambique (composé d'une syllabe brève suivie d'une longue), le spondaïque (deux longues), le choriambique composé d'un trochée et d'un iambe (donc d'un mouvement rapide suivi d'un mouvement plus lent) correspondront-ils aux mouvements simples et composés de la danse. » (Eugenia Roucher, « Entre le bel estre et le paroistre : la danse au temps de Louis XIII », art. cit., p. 88.)

longues et de brèves agencées de façon irrégulière pour diversifier rythmiquement le parcours de la danse et, pensons-nous, joueraient avec le rythme même de la musique, « collant » ou « décollant » de la musique pour créer une sorte de contrepoint rythmique propice à l'invention. Rappelons que les danses de l'*Orchésographie* sont assez aisées à mémoriser car les pas « collent » rythmiquement à la mélodie et à la découpe musicale. Serait-ce ici un commencement de jeu entre danse et musique ? Il est permis de se le demander, si nous restons prudents sur cette hypothèse.

Le « Premierement » serait l'introduction, l'exposition d'un thème, à la manière d'un thème musical : ce qui est remarquable c'est la mise en place de trois motifs repris dans des symétries à droite et à gauche : un premier motif de base qui est repris aux premier, second, troisième, cinquième et sixième « passages » : « un glisse... et un petit relleue<sup>54</sup> » ou un motif proche, « troys glissades... et un relleue<sup>55</sup> » que l'on retrouvera dans le premier, le second, le troisième, le quatrième et le sixième « passages<sup>56</sup> » à gauche puis à droite, puis trois glissades à gauche puis à droite sans « relleue<sup>57</sup> » ou des symétries en asymétries avec des « glisses » seuls<sup>58</sup>. Les petits relevés qui sont précisés importent dans la réalisation, y compris rythmiquement.

Nous nous risquons à considérer le « glisse... et un petit releue » comme l'équivalent du *simple* d'Arbeau, fini par un pied en l'air et non fermé, et les « troys glissades... et un releue » comme l'équivalent du *double* fini pied en l'air. En effet, nous faisons l'hypothèse que la *glissade* s'identifie au *glissé*<sup>59</sup>.

Un deuxième motif est constitué de « troys pas en tournant du coste gauche mettant les deux piedz ensemble pour faire un petit saulx<sup>60</sup> ». Ce motif est remplacé par une variante aux troisième et cinquième « passages » : soit en « trois pas en auant et un saulx<sup>61</sup> »,

**54** Éd. cit., p. 53, l. 9-12 ; cf. premier « passage », p. 55, l. 7-12 ; second « passage », p. 55, l. 17-20 (« un glisse qui tourne un peu du coste gauche avecq un petit releue un autre glisse du coste droict sans tourner et un petit releue... »), 23-25, et p. 57, l. 1 ; troisième « passage », p. 57, l. 14-15 ; cinquième « passage », p. 59, l. 15-16, 21-23 ; sixième « passage », p. 61, l. 6-7.

**55** Éd. cit., p. 53, l. 11-12.

**56** Éd. cit., premier « passage », p. 55, l. 8-11 ; second « passage », p. 55, l. 20 ; troisième « passage », p. 55, l. 9-10 ; quatrième « passage », p. 57, l. 21-23, et p. 59, l. 3-4 (glissades avec relevé) et 9 (glissades sans relevé) ; sixième « passage », p. 61, l. 7-8 (avec relevé).

**57** Second « passage », éd. cit., p. 55 l. 20-21 : « et puis ferez troys glissades qui tourne en la place de la damoyelle... »

**58** « ... et apres faire troys glissades » (éd. cit., p. 61, l. 2) On a donc une alternance irrégulière de 4 temps et 2 temps occasionnés par la structure des pas, ce qui donne, par exemple, 4 temps x 2 (régulier) + 2t (irrégulier).

**59** Exemples : éd. cit., p. 57, l. 11-12 : « « ferez deux glissades du coste gauche et deux glissez du coste droict... » P. 59, l. 8-9 : « ... faisant troys glisses du coste droict et troys autres glissades du coste gauche... »

**60** Éd. cit., p. 53, l. 12-14.

**61** Éd. cit., p. 57, l. 10-11 et 16 : « troys pas en auant et un saulx. »

soit en « trois grands pas<sup>62</sup> » au cinquième passage, ou encore « les 3 pas en arriere avecq un saulx<sup>63</sup> soit « les pas de la gauotte<sup>64</sup> », en arrière ou en tournant, rythmiquement régulier selon notre hypothèse.

La précision « mettant les deux piedz ensemble » accompagnant « pour faire un petit saulx<sup>65</sup> » se retrouve ailleurs dans *Instruction*<sup>66</sup>. La précision ou non de mettre les deux pieds ensemble nous paraît être du même ordre que l'orthographe flottante de l'époque : il nous semble qu'elle est sous-entendue même quand elle n'est pas explicite.

Les « passages » représentent comme autant de combinatoires variées de brèves et de longues, de compte de pieds réguliers et irréguliers que l'on pourrait relier aux pieds de la poésie, sur un même nombre de mesures (huit).

Le « sixieme passage » clôt le tout en resserrant plusieurs des motifs (« quatre floretz<sup>67</sup> » alternés avec les pas déclinés au premier passage qui servent de référence structurale, glissés ou glissades en ce que nous considérons comme équivalents aux *simples* ou *doubles* d'Arbeau de côté, le couple face à face). Cette combinatoire sert au rapprochement avec la cavalière par la prise des deux mains avant de lui faire faire un saut final comme dénouement à la cadence.

#### Détail des motifs

La Bourrée commence donc par une séquence qui se fait en symétrie et met en place un motif conclusif composé de trois pas en tournant et un saut que l'on retrouvera plusieurs fois.

##### *Premierement.*

*Il fault faire un glisse a gauche et un petit releue  
 ung glisse a droict et un petit releue et puis faire  
 troys glissades a gauche et un releue ferez encores  
 troys glissades a droict et un releue et troys pas  
 en tournant du coste gauche mettant les deux  
 piedz ensemble pour faire un petit saulx et vous  
 ferez encores le mesme passage du coste droict  
 comme auez faict du commencement du coste gauche  
 car cest la mesme chose mais auparauant que  
 de commencer tout le passage vous entendrez  
 la cadence des viollons qui joueront auparauant  
 que de commencer car il faudra faire la reuerance*

62 Éd. cit., p. 59, l. 19-20 : « troys grandz pas en auant avecq un petit sault. »

63 Éd. cit., p. 59, l. 25-26.

64 Éd. cit., p. 57, l. 18-19 (troisième « passage ») : « ... et apres ferez un tour dansant les pas de la gauotte en tournant un peu en arriere. » Voir aussi p. 59, l. 23-24 (cinquième passage) : « ferez troys petits saulx sans bouger avec le tour dansant le pas de la gauotte. »

65 Éd. cit., p. 53, l. 13-14.

66 Éd. cit., p. 89, l. 20 ; p. 93, l. 13 ; p. 95, l. 21 ; p. 99, l. 22-23 et *passim*.

67 Éd. cit., p. 61, l. 1 et 4.

*et puis commencer a faire votre passage ce passage  
icy n'est point compte des six passages*<sup>68</sup>

Le motif commençant le « Premierement » serait, selon notre hypothèse, équivalent à deux *simples* et deux *doubles* d'Arbeau finis pied en l'air, (donc dans une découpe simple, simple, double, double pour simplifier grossièrement). Nous le retrouverons, combiné autrement dans les autres « passages<sup>69</sup> » ; leur nombre varie en symétrie, et est combiné différemment à chaque passage et avec d'autres pas, nous venons de le souligner, comme des « grands pas en avant », des « pas en arriere » et des « pas de la gauotte ».

Un problème musical apparaît concernant le rapport entre la structure de la danse et la découpe musicale de la *Bouree 1* de *Terpsichore*, problème peut-être compensé par la recommandation « car il faudra faire la reuerance et puis commencer a faire votre passage ce passage icy n'est point compte des six passages ».

Le mystère du rapport entre musique et danse  
Musicalement, unique dans le corpus des danses françaises recensées par Praetorius, cette bourrée est constituée dans son ensemble d'une suite de trois Airs notés, « 1 La Bouree » (*sic*), « 2 La Bouree », et « 3 ».

La première *Bouree* est notée en six mesures (1<sup>e</sup> partie, A) et douze mesures (2<sup>e</sup> partie, B). Les deuxième et troisième sont notées en multiples de quatre mesures, c'est-à-dire, quatre mesures (A) et huit mesures (B). Celles des autres recueils de Mangeant, Vallet et Philidor ont la même carrure de 4 + 8.

Nous avons essayé de suivre l'ordre des airs de bourrée de *Terpsichore* pour « caler » les différents passages : fausse piste totale ! Nous pensions à une alternance musicale entre la découpe à six et la découpe à huit. Mais cela ne fonctionne pas. Nous avons essayé des multiples de six pour voir si les carrures pourraient se faire, mais nous ne sommes arrivés à aucune réalisation convaincante. Que fait-on dans cette *Bouree 1* ? Écoute-t-on seulement les violons et fait-on la révérence comme il est précisé : « mais auparavant que de commencer tout le passage vous entendrez la cadence des violons qui joueront auparavant que de commencer car il faudra faire la reuerance et puis commencer a faire votre passage » ? Cherche-t-on une partenaire parmi les participants ? Devise-t-on entre partenaires ? Seraient-ce les présentations ?

La carrure, croyons-nous désormais, est définitivement à huit mesures dès le *Premierement* et jamais en six. Nous posons donc l'hypothèse d'écouter la *Bouree 1* jouée une seule fois et de faire la révérence sur le AA' musical de la *Bouree 2*, pour commencer le

68 Éd. cit., p. 53.

69 Souvent le simple à gauche est répété à droite, parfois suivi d'un double à gauche et d'un à droite.

« Premièrement » sur le B. Il nous paraît logique, après de nombreux essais, de faire coïncider chaque passage chorégraphique avec chaque air de bourrée en alternant *Bouree 2* et *Bouree 3*. Dans cette optique, pour la carrure des deux phrases du « Premièrement », nous avons choisi de danser les pas décrits sur le B et B' de la *Bouree 2* après avoir fait la révérence sur le AA'.

Cela justifie, en retour, si cette hypothèse s'avérait juste, de corriger des erreurs et d'admirer les combinaisons de pas du plus simple au plus complexe avec des « symétries a-symétriques », comme dans d'autres danses de périodes précédentes, par exemple l'ancienne mesure imparfaite de basse danse, – il est vrai anachronique – recensée par Michel Thoulouze et Arbeau<sup>70</sup>.

Le premier « passage » chorégraphique de la *Bouree*  
 Au premier « passage », après les huit « fleuretz », la deuxième phrase est la même, et est reprise : nous ajoutons, de façon hypothétique, entre « un glisse du coste gauche et un petit relleue » et « faire apres troys glissades a gauche », [un glisse a droite et un petit relleue] qui manquerait musicalement ligne 7 et dans la phrase en général, et donne la symétrie mise en place ici.

*Il fault faire cinq fleuretz sur le pied en  
 auant et commancer du pied gauche comme ferez  
 tous les autres passages le sixieme pas sest un autre  
 fleuret sur pied qui tourne demy tour du coste  
 gauche et quictant la damoysselle et faire deux  
 fleuretz reuenant a votre place et puis ferez  
 un glisse du coste gauche et un petit relleue  
 et faire apres troys glissades a gauche et un  
 petit relleue et troys autres glissades a droict  
 et ung petit relleue et troys autres glissades  
 a droict et ung petit relleue apres ferez en  
 tournant troys pas et un saulx<sup>71</sup>*

Il y a cependant un problème car il n'est pas indiqué de reprendre l'enchaînement pour le deuxième B. Reprend-on le tout de l'autre pied ? C'est une solution que nous proposons si nous pensons qu'il s'agit d'un oubli de la reprise de l'autre pied, qui est souvent indiquée, y compris pour obéir au balancement d'un branle.

<sup>70</sup> *Sensuit lart et instruction de bien dancier*, Paris, Michel Thoulouze, 1488 ou 1496 (réimpr. *Dossier basses-dances*, Genève, Minkoff, 1985), p. 4-5 : « Item il est a noter quil y a auchunes mesures des basses danses qui sont parfaytes les autres plus que parfaytes et les autres sont imperfaytes. » Voir aussi l'*Orchésographie*, f<sup>o</sup> 24v.

<sup>71</sup> Éd. cit., p. 55.

## L'apparition de figures

Si l'on réalise les deux phrases du premier « passage », la première phrase en reprise trace un parcours, et même une figure, et nous verrons que, pour les autres passages, il en est de même : la deuxième phrase connaissant la variante du premier motif à partir des « glisse relleue », en *simples* (et les « troys glissades » en *doubles* selon le vocabulaire d'Arbeau) : le motif est *simple*, *simple* (ajouté par conjecture, comme nous l'avons vu), *double*.

Nous verrons dans d'autres « passages », que certains relevés ne sont pas indiqués à la fin des *doubles* (fin du quatrième « passage<sup>72</sup> ») ou qu'un « glisse » est suivi d'un autre qui semble fermer les pieds (troisième « passage<sup>73</sup> »). Est-ce un effet stylistique, ou musical puisqu'à ce moment-là il manquerait un temps, celui du « relleue » ? Ou un simple oubli dans le cas des trois « glisse » ? Faut-il alors fermer les pieds pour « coller à la musique », notamment dans le second passage où « il fault repeter du mesme pied<sup>74</sup> » le pas, ou attendre un temps le pied écarté, et reprendre les « glisses » qui partent dans l'autre sens ?

## Lacunes pour la réalisation

## Réalisation des pas

Les *fleurets*<sup>75</sup> occupent en général la première reprise de chaque « passage », comme réalisant un parcours dans l'espace en allant par exemple en avant, en rond, en boucle (en huit), ou, en « fleuretz croisez » ou « creusez<sup>76</sup> », en sorte de jeu en face-à-face ou dos à dos entre l'homme et la femme. Ils ne sont pas décrits dans leur réalisation. Ils vont souvent par deux et sont suivis, en simplifiant selon notre hypothèse, de deux pas *simples* à gauche et à droite.

La première partie de ce premier passage nous pose la question de la réalisation pratique de ces pas : nous remarquons dans le premier passage que les *fleurets* commencent toujours à gauche<sup>77</sup>.

S'il n'a pas qu'un appui, puisqu'il doit se faire d'un pied puis de l'autre, il en a forcément un nombre impair pour changer de pied. Trois appuis semblent donner une indication valable sur une mesure.

72 p. 59, l. 8-9.

73 « ...deux glissades du coste gauche et deux glissez du coste droict » (p. 57, l. 12). De même, voir (l. 16-17).

74 Éd. cit., p. 5, l. 22.

75 Appelés selon les endroits « fleuretz », « floretz », et une fois « feuillet » (p. 97, l. 7, dans la *Pauanne* : « fe-rez troys feuillet » (*sic*)).

76 « Fleuret(z) croise(z) : p. 57, l. 26 ; p. 59, l. 2 et 7 ; p. 93, l. 11 ; p. 99, l. 17. « Fleuret(z) creuse(z) » : p. 85, l. 22 ; p. 93, l. 11-12 ; p. 99, l. 13.

77 Éd. cit., p. 55, l. 1-5.

On peut penser à d'autres fleurets : le *fleuret*<sup>78</sup> d'Arbeau, le *fioretto*<sup>79</sup> de Santucci, plus proche dans le temps, soit encore la *floreta*<sup>80</sup> espagnole. Dans le cas du *fioretto*, il n'y a que deux actions ou deux appuis alors que dans le fleuret d'Arbeau et dans la *floreta*, il y en a trois. Dans les trois cas néanmoins, on change de pied<sup>81</sup>. Nous ne connaissons pas de fleuret croisé chez Arbeau, alors que dans *Instruction* nous trouvons des fleurets « crois[é]s » ou « creus[é]s<sup>82</sup> » (sans qu'il soit spécifié s'ils sont croisés devant ou derrière).

Nous proposons d'utiliser le *fioretto* lorsque nous devons faire un fleuret *croisé*<sup>83</sup> » ; il fait penser au *soprapiede* de Santucci analysé par Barbara Sparti<sup>84</sup>, quand le talon d'un pied est mis devant l'orteil de l'autre pied, qui est immédiatement élevé derrière. Cela étant, dans les autres cas nous avons emprunté, par défaut, le *fleuret* d'Arbeau qui permet d'avancer.

Une autre inconnue est l'expression fréquemment utilisée, « sur le pied<sup>85</sup> » ou « sur pied<sup>86</sup> » : nous ne savons pas ce que signifie ce mouvement, d'autant qu'il est employé pour des *fleurets* « sur (le) pied » « en auant<sup>87</sup> ». On peut seulement penser à l'expression *sur le mouvement du pied* de François de Lauze<sup>88</sup>.

78 *Orchésographie*, f° [57]r: « ... deux minimas noires & une blanche, sur lesquelles le danseur fait deux pieds en l'air & une greve sans petit sault, s'appellent fleuret... »

79 Pour la logique de comparaison, nous choisissons le *fioretto ordinario* de Santucci: *Mastro da Ballo*, Regola XVIII, éd. cit., p. 126 : « *Trovandosi il pie sinistro in dietro in passo naturale, darai con detto sinistro, un sottopiede al destro, et inalborarai inanzi detto destro, e poi col destro, farai una cadenza ordinaria, et lo potrai fare anco per contrario; si chiama cosi, perché dà gratia a tutti i balli et è il più usato.* » « (Se trouvant) le pied gauche en arrière en pas naturel, tu donneras de ce gauche un *sottopiede* au droit, et élèveras en avant ledit droit, et puis avec le droit, tu feras une cadence ordinaire et pourras le faire aussi de l'autre pied ; le *fioretto ordinario* s'appelle comme cela parce qu'il donne de la grâce à toutes les danses et c'est le plus en usage. »

On sait que le *pas de bourrée* sera encore nommé *fleuret* chez Pierre Rameau dans *Le Maître à danser*, en 1725, et tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il comporte toujours trois appuis différents.

80 *Discursos Sobre el Arte del Danzado*, éd. cit., Cap. II, p. 10r-v, « *De los movimientos del dançado y calidades que cada de uno ha de tener* ». Plus tard, Minguet e Yrol (*Arte de danzar a la francesa... Añadido en esta tercera impression todos los passos, ó movimientos del danzar à la española...* [Madrid, P. Minguet, en su casa, 1737], p. 39) indique : « *La Floreta se compone de quatro movimientos naturales, que son bacio, rompido, passo y arrimar...* » « *La Floreta se compose de quatre movimientos naturales, qui sont [dans l'ordre:] bacio [pied en l'air], rompido [tomber dessous avec saut en plié des genoux], passo [pas], et arrimar [approcher, assembler].* » Cela permet de comprendre l'interprétation de Carles Mas et d'Ana Yepes : pied en l'air, pas tombé derrière et posé de l'autre en avant, assembler derrière.

81 Voir note 80.

82 « Fleuret croise » ou « fleuret creuse » (*Pavanne*, éd. cit., p. 93, l. 11-12). Dans la *Bourree*, quatrième passage, p. 57, l. 26, p. 59, l. 2 et 7.

83 Le *passo incrociato* (pas croisé) décrit par Santucci (p. 37-38) permet de faire croiser le pas en se tournant légèrement. Les *fleurets croisés* seraient-ils une traduction de ce pied gauche qui croise au-dessus du droit et permet une légère rotation du corps à main droite dans le même temps ? (« *voltandosi con la persona à man destra* », tournant le corps à main droite). Remerciement à Louis Taurines pour cette dernière suggestion.

84 *Mastro da Ballo*, éd. cit., part II, « *Commentary* », p. 48.

85 Éd. cit., p. 55, l. 1 et 14 ; p. 57, l. 21 et 24.

86 Éd. cit., p. 55, l. 4 ; p. 61, l. 2.

87 Ou « en auancant » (éd. cit., p. 55, l. 14).

88 François de Lauze, *Apologie de la Danse*, op. cit., « De la Reverence », p. 31 : « faut apres auoir tant soit peu

La nouveauté du *glissé* (« glisse »)

À propos du « Premierement », nous avons déjà dit que le *glisse a gauche et un petit releue* pourrait correspondre au pas simple de côté d'Arbeau à l'exception qu'il faut le glisser quand on le pose à gauche. Mais comment le glisser ?

En relation avec le *glissé*, la *glissade*, entièrement nouvelle aussi dans le vocabulaire que nous connaissons, est toujours indiquée à côté : doit-elle être prise en son premier sens, c'est-à-dire, glisser un pied à côté ? Dans l'hypothèse où « troys glissades » s'identifieraient au *double* d'Arbeau, chaque action, – chaque posé –, serait glissée, avant le « petit releue », ou pied relevé, ou, sans doute, pied en l'air. Mais ces glissés sont un peu durs et donnent au pas une allure martiale si l'on glisse tout le pied à chaque pas. Il doit y avoir une façon plus élégante de les exécuter. Est-ce par la pointe, ou par le talon ?

On cherche alors du côté de Santucci : les *glissés* auraient-ils une parenté avec les pas *strisciatti* ? Il semble parfois chez Santucci<sup>89</sup> que la pointe effleure le sol légèrement en se posant, soit sur le côté soit en avant<sup>90</sup> : si les genoux sont étendus, cela semble, par extension, soulever légèrement le corps, qui suit ce mouvement naturellement. Nous retrouvons aussi de nombreux *glissés* et *glissades* à terre ou sur la pointe dans le *Traité Apologie de la danse* de François de Lauze de 1623<sup>91</sup>. Alors, influence italienne ou non, ou particularité française comme le suppose Barbara Sparti<sup>92</sup> ? La règle LV donne même un glissé de la pointe : « *Trovandosi col piè sinistro in dietro in passo naturale inalborarai il calcagno da terra due dita in circa e strisciando la punta di detto sinistro l'inalborarai per fianco a lato sinistro*<sup>93</sup>. » Pour la façon de glisser les pas, comme le glissé est nouveau par rapport à Arbeau<sup>94</sup>, on peut

plié les genoux, faire porter du pied droict vn pas plus en arriere qu'à costé, ... puis en pliant à loisir le genoüil de l'autre, la faire suiire quasi derriere sur le mouuement du pied... » « Sur le mouvement du pied » serait le fait de plier le pied, donc de faire jouer la demi-pointe, faire un mouvement par déduction.

- 89** Regola LIII, « *della caminata strisciata per fianco* » : « *alzarei da terra il calcagno del sinistro, e la punta del destro mezo dito in circa, poi spingerai il calcagno del sinistro in fuora, e nel'istesso tempo caminarai con la punta del destro, apresso la punta del sinistro...* » (Éd. cit., p. 60.)
- 90** Barbara Sparti, dans le « *Commentary* » de l'édition du *Mastro da Ballo*, éd. cit., p. 64 : « *Other steps introduced in these twenty-five rules include the heel and toe strisciate* », souligne le nouveau glissé des pieds, de la pointe ou du talon, mais les pieds sont alors déjà en dehors alors que nous n'avons pas d'autre indication que « faisant un petit sault ourant la poincte des deux piedz » à la cadence, dans la *Pauanne d'Instruction* (éd. cit., p. 87, l. 4 et *passim*).
- 91** *Apologie de la Danse*, op. cit., « De la Reverence avant commencer les Bransles », p. 38 : « puis glisser l'autre par dessus » ; « Du Premier Bransle », *ibid.* : « Le deuxiesme pas se doit glisser... » « ... & glisser le pied droict derriere en croix sur la pointe... » et *passim*. « Du Cinquiesme Bransle », p. 63 : « ... on fait deux glissades en retrogradant du costé droict... » ; p. 64 : « ... puis deux glissades du costé gauche... »
- 92** Dans sa Préface du *Mastro da Ballo* : « Santucci's style », § 4, « *gliding* (strisciatti) steps » (éd. cit., p. 38).
- 93** Regola LV : « *De schicciata di punta* » : « Le pied gauche se trouvant en arriere, en pas naturel, tu lèveras le talon de terre d'environ deux doigts et glissant la pointe dudit gauche l'élèveras sur le côté vers la gauche... » (Éd. cit., p. 60-61 ; trad. C. Bayle.)
- 94** À l'exception de cette description (*Orchésographie*, « Canaries », f° 96r) : « ... on peult faire une greue fort

penser aux pas *strisciati* italiens chez Santucci, notamment dans la *cadenza strisciata*<sup>95</sup> : « *e si chiama cosi, perche nel far detta cadenza, si striscia il piede per terra...* »

La nouveauté du *favori*

Dans ces deux danses, à la différence de beaucoup d'autres, le nombre d'appui des pas ne pose pas trop de problèmes, car on peut souvent les déduire : l'indication souvent précisée du pied droit, du pied gauche, aide au déchiffrement des pas. Donc ici, si le pas est inconnu, l'on peut souvent savoir le nombre des appuis au sol nécessaires pour être du « bon » pied dans le pas qui suit. Notons par ailleurs que la façon de compter les pas ne renseigne apparemment pas sur le rythme musical mais oblige à se poser les questions de savoir comment réunir les actions, et à les structurer également du point de vue musical. C'est ce qui se passe pour le « fauory ».

Le *favori*<sup>96</sup> est totalement nouveau pour nous et il n'est décrit seul précisément nulle part dans *Instruction*. Nous en avons une approche dans les *Branles de la Grenee* : « Il faut faire un glisse du pied droict en mesme temps portez un peu le pied gauche a coste gauche passez le pied droict par dessus le pied gauche en fauory<sup>97</sup>... »

Le « fauory » se trouve parfois seul<sup>98</sup>, parfois par deux<sup>99</sup>, ou encore par trois dans la *Gauotte*. Il semble donc qu'il se retrouve dans « les pas de la gauotte », qui figurent dans la *Bourree* et d'autres danses<sup>100</sup>, ou « les troys pas de la gauotte » mentionnés dans *La Gillotte*<sup>101</sup>.

La *Gauotte* semble constituée en fait de deux séquences de pas successives : la première composée de « troys favoritz, du coste gauche lun du pied gauche et lautre du pied droict et encores ung du pied gauche et puis faire deux petits pas sans bouger<sup>102</sup> », et la deuxième ainsi décrite : « retour du pied droict en arriere faisant une pose et ferez apres troys pas

haulte, rabaissee en tappement de pied trainé en derrier, comme si on marchoit dessus un crachat, ou qu'on voulust tuer vne araignee. » On pourrait rapprocher cette description, de très loin, et dans la pratique, du *strisciare*.

**95** Regola LXXIII, éd. cit., p. 73. Voir aussi Regola LXXV, « *della cadenza ritornata strisciata* », p. 75 : « ... *poi strisciando la punta di detto sinistro, lo ritornarai in dietro, dove si trovana prima, e voltarai la punta di detto sinistro per fianco...* » « ... puis glissant la pointe dudit gauche tu le ramèneras en arrière, où il se trouvait en premier, et tu tourneras la pointe du dit gauche sur le côté. » (Trad. C. Bayle.)

**96** « Favory » (p. 81, l. 5-8 ; p. 83, l. 19, et *passim*), « favoritz » (p. 51, l. 18 et 22), « favoris » (p. 81, l. 11).

**97** Éd. cit., p. 113, l. 18-20. De même : « ... et passerez le pied droict par dessus le pied gauche en fauory... » (p. 115, l. 6 et 19.)

**98** *Branles de la Chappelle*, p. 81, l. 5-8, et p. 83, l. 19.

**99** *Double de Montirande*, p. 51, l. 17-18.

**100** Dans la *Bourree* : p. 57, l. 18-19 ; p. 59, l. 18. Dans *La Gillotte*, p. 73, l. 6 ; p. 73, l. 22 ; p. 75, l. 16 ; p. 77, l. 4 et 8 ; p. 77, l. 20. Dans les *Branles de Lorraine*, p. 107, l. 15 et 19-20. On a également « le pas de la gauotte » dans la *Bourree* (p. 59, l. 24) et dans *La Boesme*, p. 69, l. 25.

**101** Dans *La Gillotte*, p. 73, l. 4 (sans l'article) et 21 ; p. 77, l. 1-2.

**102** Éd. cit., p. 51, l. 22-23 et p. 53, l. 1-2.

relevez du pied gauche et apres un petit saulx<sup>103</sup> ». Nous faisons l'hypothèse (que nous avons mise en pratique dans toutes les danses<sup>104</sup>) que le *favori* contiendrait un saut et se ferait chaque fois en changeant de pied. Deux hypothèses se présentent : est-ce un saut direct, soit un *jeté de Belle Dance* en changeant d'appui d'un pied sur l'autre, ou une sorte de *contretemps* consistant en un sursaut sur le pied d'appui puis un posé ? Nous optons après une longue pratique des « pas de la gauotte » pour cette deuxième solution.

#### Le retour ou retirade

Le « retour du pied droict en arriere », sans doute assimilable à « la retirade que vous faicte de la gauotte<sup>105</sup> » dans le troisième « passage » de la bourrée, est aussi une nouveauté pour nous : il nous faut nous contenter de la description de ce qui semble être le deuxième « pas de la gauotte » le premier étant composé des trois *favoris* et des deux posés ; ce second pas serait donc aussi composé. La « retirade » ou le « retour » ressemblent-ils à la révérence d'Arbeau<sup>106</sup>, ou encore à la *retirada* d'Esquivel qui tire le pied et retire le corps<sup>107</sup> ? Mais dans ces deux cas, le pied qui retire se soulève d'abord un peu en avant, ce qui n'est pas indiqué ici, ni dans les « pas de la gauotte » décrits auxquels nous aurons affaire plus loin. Nous retrouverons chez De Lauze la « retirade<sup>108</sup> » où la jambe libre semble serrer l'autre en posant le pied derrière en double appui.

**103** Éd. cit., p. 53, l. 3-5.

**104** Exemples dans les *Bransles de la Chappelle* : éd. cit., p. 81, l. 4-9 : « ayant le pied gauche leue a la fin du fleuret pour faire un fauory a gauche du pied gauche et un autre fauory du pied droict passant par dessus le pied gauche et faire encores un fauory du pied gauche... » ; p. 83, l. 19 : « ferez un fauory du pied droict le passant par dessus le pied gauche et leurez apres le pied gauche pour le poser dudict coste gauche... » Le saut ou rebond est pratiquement obligé pour passer les pieds en croisé par dessus.

**105** Éd. cit., p. 57, l. 13.

**106** « Pour faire la reuerence, vous tiendrez le pied gaulche ferme à terre, & pliant le iarrer de la iambe droicte, porterez la pointe de l'arteil de la semelle droicte derrier ledict pied gaulche... » (*Orchésographie*, f° 40r-40v.)

**107** Esquivel Navarro, *op. cit.*, éd. cit., p. 19r : « Hazense las Retiradas, de dos modos, vnas con Carrerilla, y otras sin ella. Hanse de obrar vnas y otras sacando la punta del pie derecho adelante, como quien dà vn puntapie y retirarle atras lo mesmo que se lleuó hazia adelante, o poco menos, y sentarle con vn Quiebro todo a vn tiempo, y luego hazer su Carrerilla, si la ay... »

« Les *retiradas* s'exécutent de deux manières, les unes [suivies d'] une *carrerilla*, et les autres sans elle. Les unes et les autres doivent être exécutées en sortant la pointe du pied droit vers l'avant, comme celui qui donne un coup de pied, et la retirer vers l'arrière de la même façon qu'elle s'est portée vers l'avant, ou un peu moins, et l'asseoir avec un *quiebro* [cassé] dans le même temps, et ensuite faire sa *carrerilla*, si nécessaire. » (Trad, L. Taurines que je remercie.) « Llamanse Retiradas, porque se retira el cuerpo caminando hazia atras. » (« Elles s'appellent *retiradas* parce que le corps recule en marchant vers l'arrière. »)

**108** *Apologie de la Danse*, *op. cit.*, « Du Cinquième branle pour les Dames », p. 63 : « ...il faut faire vne retirade du pied droit sans leuer le gauche, que sur le mouuement d'iceluy en pliant un peu les genoüils, & vne toute semblable de l'autre pied. » Voir de même « De la Courante reglee », p. 32 : « ... faire porter l'autre [pied], la iambe bien tenduë, non en auant, ...mais à costé, en l'air, pour le porter d'vn mesme temps à terre, la iambe croisée, en sorte que les molets se touchent ; Ceste retirade... »

Notons au passage que la « pose » ici compte pour un pas puisqu'il n'y a au demeurant que dix actions et non onze dans cette description. Le comptage ici sert également de repère rythmique et musical et nous permet peut-être de penser que la pose est rythmique.

## Direction des pas dans la *Bourrée*

On a déjà évoqué la caractéristique constante des branles, dans le mouvement de va-et-vient, avec la précision ici « en auant » du côté gauche, « en erriere<sup>109</sup> » du côté droit, les pas d'un branle devant généralement être plus petits vers la droite pour faire avancer la ronde vers la gauche.

En revanche, dans la *Bourrée*, on voit des sources de confusion dans les directions indiquées : pour les pas, « du coste gauche » ne veut pas toujours dire du pied gauche ; le pied droit peut aller à gauche, et vice versa.

Exemple : dans « deux glissez du coste droict et deux glisses du coste gauche<sup>110</sup> », le deuxième glissé du côté droit doit être fait du pied gauche qui vient rejoindre le droit, et inversement de l'autre côté, ce qui pourrait composer, si on recourt au vocabulaire ultérieur de la *Belle Dance*, une *glissade* à droite et une *glissade* à gauche.

La composition de ces différents pas, *fleurets*, *fleurets croisés*, *glissades*, *retirades*, *pas de la gavotte* alternent, comme nous l'avons dit, avec des *simples* et des *doubles* d'Arbeau, glissés ou non, avec pied en l'air (« relleue ») à la fin du pas ou non, et sur le côté, formant des figures entre le cavalier et la demoiselle.

### Tracer les parcours

Nos lacunes s'additionnent pour la réalisation des « passages » mais les figures semblent précises.

Première question : comme la description est donnée pour le cavalier, et qu'il n'est pas précisé que la dame parte du même pied ou du pied contraire au cavalier, de quel pied part-elle ? Et de quel côté part-elle ? Nous pouvons concevoir la figure soit en parallèle, comme souvent dans la danse de couple d'Arbeau, et comme souvent à la même époque dans Santucci également, soit en symétrie, comme elle est très présente ensuite dans la *Belle Dance*.

Notamment dans le troisième « passage », un choix se pose pour la direction du motif conclusif (« troys pas en auant et un saulx<sup>111</sup> ») qui se fait à gauche : pour sa deux-

109 Éd. cit., p. 49, l. 10 et 13.

110 Éd. cit., p. 57, l. 16-117.

111 Éd. cit., p. 57, l. 10-11, puis 16.

ième occurrence, se fait-il à gauche comme la première fois, ou plutôt à droite, ce qui signifie que le couple réalise la figure en parallèle ou en miroir ?

Ainsi l'expression « en tournant » ne précise souvent pas si c'est à droite ou à gauche et si les partenaires vont du même côté ou partent chacun de leur côté en fontaine pour revenir à leur place. Les fleurets semblent très utilisés pour ce faire, et ils alternent dans des figures en boucles, en grandes courbes, en cercles et en S formés à deux, avec les pas sur place, en face, ou de dos, ou encore en arrière pour finir dans des prises de bras et des gestes décrits<sup>112</sup>. Les pas en arrière nous indiquent que la composition est concertée dans l'espace, quoique les figures, si l'on n'y prête attention pour revenir vers l'arrière, prennent un espace qui avance beaucoup dans le lieu.

## La structure danse / musique

De nombreux problèmes se posent pour la structure musicale en huit, notamment pour le second « passage » : les trois thèmes mis en tableau<sup>113</sup> font ressortir trois fois huit temps, et la musique ne serait donc pas reprise dans le B à la suite des AA. Ce problème sera évoqué ultérieurement quand nous parlerons du détail des figures.

Le troisième « passage » pose aussi des problèmes de carrures et de pas inconnus ou de précision quant aux pas à exécuter. Nous passerons donc à celui-ci avant de repasser au deuxième.

La partition a quatre mesures reprises dans le A et 8 mesures dans le B de la Bourée 2 ; de même dans la Bourée 3. La mesure est en C ou 2.

*Le troisième passage de la Bourée*

*le troysieme passage  
douze fleuretz en tournant et rond du coste  
droict et qui sont une oualle en changeant de  
place avec la damoyelle et retournant a votre  
place plus une glissade et un relleue du coste  
gauche et aultant du coste droict troys pas en  
auant et un saulx ferez deux glissades du  
coste gauche et deux glissez du coste droict et  
la retirade que vous faicte de la gauotte et  
ferrez de lautre pied droict un glisse et ung petit  
relleue du coste droict et aultant du coste gauche  
troys pas en auant et un saulx ferez deux glissez  
du coste droict et deux glisses du coste gauche  
et apres ferez un tour dansant les pas de la  
gauotte en tournant un peu en arriere<sup>114</sup>*

<sup>112</sup> Par exemple, second « passage », éd. cit., p. 55, l. 14 : « demy rond » ; l. 15-16 : « un tour du coste droict » ; troisième « passage », p. 57, l. 7 : « une oualle » ; l. 7 : « retournant a vo[tre] place » ; cinquième « passage », p. 59, l. 12-13 : « prenant le bras droict de la damoyelle en tournant tous deux ensemble... »

<sup>113</sup> Voir le tableau récapitulatif en annexe.

<sup>114</sup> Éd. cit., p. 57.

# XXXII. à 4. La Bouree.

M. P. C.

1. La Bouree.

2. La Bouree.

1. 2. 3. 1. 2.

The musical score is presented in four systems, each with four staves (treble and bass clefs for the upper and lower parts). The first system is labeled '1. La Bouree.' and the second '2. La Bouree.'. The third system contains three distinct musical phrases, each marked with a number (1., 2., 3.) above the staff. The fourth system contains two phrases, each marked with a number (1., 2.) above the staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).

*La Bouree, XXXII. à 4, Terpsichore, éd. cit., p. 41*

On retrouve dans la première reprise de ce troisième « passage », 12 « fleuretz » pour réaliser l'« oualle ». Le problème se pose pour entrer dans la phrase musicale de 8 mesures : il y aurait 4 *fleurets* en trop pour le nombre de mesures : on pourrait les voir chevaucher la deuxième reprise de 4 mesures mais elle ne pourrait alors contenir le reste de la description ; si on enlève ces 4 *fleurets*, on retrouve la symétrie à chaque reprise : après deux *simples* à gauche et à droite, on fait trois pas en avant puis le deuxième « pas de la gauotte » (« retour<sup>115</sup> », « pose », « troys pas en auant » et « saulx ») en 4 temps et en tournant. En effet l'explication est donnée pour la deuxième reprise : « troys pas en auant et un saulx<sup>116</sup> » et nous met sur la piste. La logique de symétrie est alors réalisée et l'on peut considérer ces 12 *fleurets* au lieu de 8 comme une erreur, hypothèse à envisager faute de mieux.

Ou bien, une autre possibilité s'offre à nous : on laisse les 4 *fleurets* mais on enlève les « trois pas en auant » ainsi que les deux *simples*. L'inconvénient est que les *fleurets* chevauchent la phrase B et que les symétries ne tiennent pas musicalement.

Les essais pour faire rentrer les pas *dans les carrures musicales* en reprenant la *Bouree 1* puis la *Bouree 2* n'ont pas abouti non plus. La carrure de cette seconde phrase a du mal à s'ajuster aux 8 mesures de la phrase musicale de la *Bouree 2* et 3. Certains pas ne sont pas redits comme s'ils étaient sous-entendus : ainsi dans ce troisième « passage », on pourrait entendre la « retirade<sup>117</sup> » comme sous-entendant un des deux « pas de la gauotte » (et n'étant donc pas seule, mais accompagnée de la suite des trois pas et saut), d'autant qu'à la reprise de ce segment, il est écrit « un tour dansant les pas de la gauotte<sup>118</sup> » : cela constituerait un motif, le *pas de gavotte*, prenant ainsi la place et la fonction du fameux motif conclusif de « troys pas en auant et un saulx » soit deux mesures à deux temps d'après notre pratique. Les choix rythmiques pouvant varier, les résultats peuvent être vus comme arbitraires en l'absence de toute indication mais ils semblent remplir le compte des mesures correctement.

L'ordre des figures, un fait nouveau,  
à propos des passages 2 à 6 : détail des figures

On découvre ici des parcours, des *figures* de chorégraphie, déjà présentes chez les Italiens, mais non dans l'*Orchésographie*.

*Le second passage il fault faire quatre floretz  
sur le pied en avancant et alant a demy rond*

115 Voir le *retour* ou *retirade* plus haut.

116 *Loc. cit.*, l. 16.

117 Éd. cit., p. 57, l. 13.

118 *Loc. cit.*, l. 18-19.

plus quatre autres floretz en tournant un tour du  
 coste droict et quatre autres floretz qui tourne  
 du coste gauche ung glisse qui tourne un  
 peu de coste gauche avecq un petit releue  
 un autre glisse du coste droict sans tourner et  
 un petit releue et puis ferez troys glissades  
 qui tourne en la place de la damoysele du coste  
 gauche il fault repeter du mesme pied et la  
 mesme fasson quavez faict un glisse qui  
 tourne un peu du coste gauche avecq un petit  
 releue un autre glisse du coste droict sans  
 (3r)  
 tourner et un petit releue et puis ferez troys  
 glissades qui tourne en votre place avec un petit  
 saulx et encores faire troys glissades du pied  
 droict et ung petit saulx et ferez troys pas  
 en tournant et un petit saulx<sup>119</sup>

L'analyse des pas révèle que les pas du « Premièrement » qui se font de façon symétrique (« glisse à gauche et un petit releue, ung glisse à droict et un petit releue et puis faire troys glissades a gauche et un releue ferez encore troys glissades à droict et un releue<sup>120</sup> ») sont remplacés par des pas qui servent à tracer les parcours à partir du deuxième « passage ». Notons que les pas suivants varient dans leur combinaison (*simples*, glissades, glissades avec « petit saulx », « troys pas en tournant et un petit saulx ») et complètent ainsi la phrase musicale.

Les pas forment ainsi des *figures* dans les « passages » suivants ; dans le deuxième « passage », par exemple, on réalise, (après une avancée de quatre *fleurets*), un 8 (avec quatre *fleurets* en demi-tour à droite), puis un tour à gauche (avec quatre *fleurets*) fini de face, pour ensuite faire un dos-à-dos, *simple*<sup>121</sup> à gauche en tournant, *simple* à droite, *double* à gauche, pour que le cavalier la première fois se retrouve de dos à la place de la demoiselle (l. 21) et celle-ci de face, puis pour que chacun revienne à sa place avec les mêmes pas à gauche.

#### Méthode déductive

Le troisième « passage », on l'a vu, décrit un ovale (« une oualle<sup>122</sup> ») grâce aux huit « fleuretz<sup>123</sup> ». Il est possible pour cet ovale de : 1. s'éviter par la droite en faisant un ovale en large ; 2. que le cavalier se retourne à épaule gauche de la dame vers le fond, la dame vers le public pour faire tout en ovale.

119 Éd. cit., p. 55-57.

120 Éd. cit., p. 53, l. 9-12.

121 *Simple* et *double* au sens où nous l'entendons, d'après le vocabulaire d'Arbeau, comme on l'a vu.

122 Éd. cit., p. 57, l. 7.

123 Douze d'après le texte (p. 57, l. 6), mais, comme on l'a vu, nous choisissons de considérer ce nombre comme une erreur et de le remplacer par huit.

3. Solution proposée : La Dame se tourne et va vers le fond à épaule droite et on se croise.

Pour le B : pour pouvoir faire la symétrie de l'enchaînement et entrer dans la structure musicale :

- ou bien on enlève les 4 *fleurets*<sup>124</sup> après les 8 premiers *fleurets*.

- ou bien on enlève les « troys pas en auant et un saulx » + deux *simples*<sup>125</sup> : c'est notre choix.

La direction du deuxième tour n'est pas précisée, à droite ou à gauche ; nous choisissons d'appliquer une logique de symétrie entre « la retirade que vous faites de la gauotte<sup>126</sup> », que nous supposons tourner à gauche, et le « tour dansant les pas de la gauotte<sup>127</sup> », que nous ferons donc à droite.

Dans le quatrième « passage », étant donné que les pas sont décrits pour le cavalier et non pour la dame, nous sommes obligés de choisir le parallèle ou le symétrique. Par déduction, si les partenaires ont le même pied, ils évoluent vers la gauche en demi-tour et donc, la deuxième fois, ils reviennent chacun à sa place sur le même demi-cercle.

Le cinquième « passage » offre un résumé complexe qui agglomère plusieurs éléments chorégraphiques : « floretz en auant » en se prenant le bras droit, suivi de deux *simples*, puis « troys petits saulx sans bouger<sup>128</sup> » (nous pourrions aussi interpréter cette indication comme le premier « pas de la gauotte » : les « troys favoritz... et puis faire deux petits pas sans bouger<sup>129</sup> »), la reprise en symétrie de cette figure avec un élément en plus du deuxième pas de gavotte (« retirerez les 3 pas en arriere avecq un saulx<sup>130</sup> »), ainsi que dans le sixième « passage » qui resserre les motifs autour de la prise de mains en face-à-face des deux danseurs<sup>131</sup>, finie par le saut final de la dame qui est comme jetée en l'air par le cavalier dans l'expression « le gentilhomme la faict saulter<sup>132</sup> », qui ressemble à l'expression d'Arbeau « enlever en l'air les Damoiselles<sup>133</sup> ».

**124** Éd. cit., p. 55, l. 16.

**125** Éd. cit., p. 57, l. 16.

**126** Éd. cit., p. 57, l. 13.

**127** Éd. cit., p. 57, l. 18-19.

**128** Éd. cit., p. 59, l. 11-12 et 17.

**129** Éd. cit., p. 51, l. 22-23 et p. 53, l. 1-2. Sur ce premier « pas de la gauotte », voir ci-dessus.

**130** Éd. cit., p. 59, l. 25-26.

**131** Éd. cit., p. 61, l. 5, « et prendrez la damoyselle par les deux mains ».

**132** Éd. cit., p. 61, l. 13-14.

**133** « ... des Gauotes, esquelz il ne fault point enleuer en l'air les Damoiselles, seullement il les fault baiser. » (*Orchésographie*, f<sup>o</sup> 93r.)

Il faut donc souvent déduire les appuis en commençant par la fin du « passage », donc depuis l'arrivée et non forcément du départ de la description d'un « passage » (le pas suivant l'action oblige à revenir en arrière et permet de connaître de quel pied il faut finir) et, finalement, de quel pied commencer pour établir de quoi est fait un pas (*simple*, *double*, etc.). Nous en avons déjà l'usage car ce phénomène est présent dans les danses italiennes où la cadence oblige, dans la *Pavaniglia*, quand on change de *passage*, soit à reprendre du même pied à la reprise de la phrase, soit à changer pour être du bon pied dans le *passage* suivant.

Ajoutons que rien n'est systématique : dans cette écriture, les *fleurets* peuvent aller par multiple de quatre : par exemple, dans le quatrième « passage<sup>134</sup> », quatre fleurets avant deux doubles (selon notre hypothèse d'interprétation) et à nouveau quatre autres fleurets avant les fleurets croisées et les *doubles*<sup>135</sup>, alors qu'on a trois fois quatre fleurets d'affilée dans le deuxième « passage<sup>136</sup> ». Le sixième « passage », lui, reprend certains motifs : fleurets par quatre, entourant deux doubles, et face-à-face à deux mains, deux simples, un double, et reprise de ces derniers éléments de l'autre côté jusqu'au saut final de la dame, et le tour en rond récurrent. Si le cavalier danse en tenant les mains de la dame, il paraît logique de faire l'enchaînement à gauche d'abord, comme indiqué, puis à droite, « faisant les mesmes glissades<sup>137</sup> » avec une cadence dans la fin de la phrase.

## La *Bourrée*, ou la problématique du déchiffrage d'*Instruction*

La *Bourrée* pose donc des questions intéressantes dans le déchiffrage des danses d'*Instruction pour danser* :

- Si elle se danse au moins à deux, en couple, doit-elle se danser en formation parallèle ou en symétrie ?

- Elle connaîtrait une sorte de rhétorique en symétrie avec les différents motifs simples et le motif conclusif en fin de « passage ». Le motif serait une variation sur le thème des « troys pas en tournant et un petit saulx », parfois changé en trois « fauoritz » et « deux petitz pas sans bouger » ou en « retour », « pose » et « troys pas » en tournant et « petit saulx » du « pas de la gauotte ».

---

**134** Éd. cit., p. 57, l. 20-24.

**135** Éd. cit., p. 57, l. 25 à p. 59, l. 4.

**136** Éd. cit., p. 55, l. 13-16.

**137** Éd. cit., p. 61, l. 11.

- Les « passages » montent en complexité par les différents collages des motifs, et également par l'indication des jeux entre homme et femme, en se faisant signe du coude, en changeant de place, en dos à dos, face à face, face au public, en se prenant le bras droit, et petit cercle à droite et reprise de l'autre côté de la figure, ce que l'on retrouve dans la danse à huit la *Gillotte*<sup>138</sup>.

- Elle utilise peu de pas : des *simples*, qui vont seulement de côté ou légèrement en arrière, des *doubles* de côté, les motifs bien connus de « troys pas en avant et saulx » et des composants du « pas de la gauotte », en tournant ou non, mais la combinatoire en est nouvelle et dénote une danse de société assez dense composée de pas, de parcours et de figures.

- On découvre un style nouveau, glissé, avec pieds joints ou pied en l'air (« releue »), ce qui n'est pas nouveau en revanche, souvent ponctué à la cadence par un saut sur deux pieds.

Il s'agit bien de combinaisons ludiques dans un style net et précis où se met en œuvre une certaine symétrie.

Le style, à peine indiqué, fait apparaître une amplitude petite<sup>139</sup> – sauf une fois où il faut faire de grands pas<sup>140</sup> –, proportionnée, et la présence ou non du glissé, comme du relevé, est précisée, ce qui indique des nuances entre les pas, et induit un style entre terre à terre et décollement léger de terre par de petits sauts qui dénotent déjà un caractère empreint d'une certaine gaieté si l'on pense à ce que deviendra la *bourrée* par la suite.

**138** *La Gillotte*, éd. cit., p. 73, l. 3-4, 7-9, 14-16, 19-20, 23 *sqq.*

**139** « Petit releue » dès le « Premierement » (éd. cit., p. 53, l. 9-10); « petit saulx » (*ibid.*, l. 14); « ung glisse qui tourne un peu » (p. 55, l. 17-18), etc.

**140** Éd. cit., p. 59, l. 19-20.

## Conclusion : les danses françaises au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, de la fin de la Renaissance à un style minimaliste

Ces deux danses nous font entrevoir, la transition d'un ancien style de bal, décrit par Arbeau, qui s'exerce aussi bien *à terre* qu'en sautant, vers un style de bal plus doux, où l'amplitude est assez constante. Ce style s'ouvre au raffinement comme dans d'autres Branles du même manuscrit *Instruction pour danser*. Incluses dans un manuscrit où, à notre sens, les danses sont d'origines diverses, ces deux danses nous introduisent dans un univers autre : depuis le premier *branle simple*, sans doute, le plus simple des danses de bal de cour<sup>141</sup> « qui se dansent... à l'ouverture du bal », à une danse qui paraît être unique, dans le sens où elle pourrait se pratiquer sur les trois airs de *Bouree* proposés par Praetorius et d'autres musiciens, la *Bouree* est plus complexe.

Ces deux danses de cour, malgré leur hétérogénéité, nous permettent d'aborder une esthétique, et la nouveauté de composition, avec jeux formels, *variété*, finesse, et de voir arriver de nouvelles données, où l'on passe du groupe en cercle au couple, et où des figures se jouent entre le cavalier et la dame en se mettant en place pour longtemps.

Une sorte de minimalisme, à la fois du pas et de l'espace, se fait jour, régi par une grande précision qui, sans doute, n'est pas très claire pour nous ; ces notions seront précisées et radicalisées quelques années plus tard dans certaines des danses postérieures, du même nom et dans le même ordre dans l'*Apologie de la Danse*, mais n'éclaireront malheureusement pas la *Bouree* et ses mystères car elle n'y figure pas.

Bref, il est permis de soupçonner l'émergence d'un style de société glissé, coulé, à peine élevé, soulevé parfois, qui va de pair avec le raffinement de la musique. Les « passages » se différencient au fil de phrases variées, proches d'une métrique poétique, qui sont unies dans un ensemble.

Ainsi se découvre un nouveau champ artistique dont les matériaux nous semblent pétris de l'influence de l'Italie et, qui sait, sans doute, de l'Espagne : pour cela il est nécessaire de pouvoir à l'avenir faire une étude comparative en commun avec d'autres chercheurs sur les traités européens et leur contenu. Découle ainsi une approche d'une période jusqu'ici inconnue et qui tend à un autre style en train de se construire, sans doute à la française, à la suite des danses d'Arbeau.

La connaissance nouvelle des danses de cour de la période d'Henri IV, par ce travail de déchiffrement, permet de réduire les maillons manquants entre Arbeau et Feuillet. Elle permet d'appréhender plus précisément la transformation qui va s'opérer entre les danses de l'épo-

---

<sup>141</sup> Voir l'article de Naik Raviart sur l'historique des Branles, « Ateliers pratiques de l'après-midi ».

que d'Henri III celles du règne de Louis XIII. Ainsi il est possible d'approcher le raffinement de la galanterie qui émerge et se développe dans la dextérité entr'aperçue avec *l'Apologie de la danse* de François de Lauze, et qui conduit ensuite vers la *Belle Danse*. Ces danses de bal permettent au moins de concevoir ce que peuvent être les matériaux pour du ballet de cette époque et ouvrent des perspectives pour une ré-invention du ballet de cour.

*Je remercie Hubert Hazebroucq, Jean-Noël Laurenti et Louis Taurines  
pour leurs suggestions et leurs relectures attentives.*