



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

---

Hubert Hazebroucq et Jean-Noël Laurenti, « Présentation », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancer (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

**Hubert Hazebroucq & Jean-Noël Laurenti**  
Compagnie Les Corps éloquentes & CESR

Dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, parallèlement à l'essor de l'interprétation de la musique ancienne sur instruments anciens selon la méthode dite « historiquement informée », s'est développé un travail similaire de reconstruction, à partir des traités et corpus conservés, d'une part des danses de la Renaissance, française et italienne, d'autre part de ce qu'à l'époque, par analogie avec la musique, on appelait la « danse baroque », et dont témoignent les chorégraphies publiées à partir de 1700 en notation Feuillet. Dans les années 1980, entre ces deux périodes, la fin de la Renaissance et la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, une zone d'ombre de près d'un siècle demeurait, dont émergeaient quelques sources telles que *L'Apologie de la Danse* de de Lauze<sup>1</sup> ou les pages consacrées à la danse par Mersenne<sup>2</sup>, documents essentiels mais qu'il était difficile d'interpréter faute de pouvoir les situer dans une évolution continue.

Or cette zone d'ombre a été entamée progressivement : pour les dernières décennies du xvii<sup>e</sup> siècle, outre les travaux pionniers de Jean-Michel Guilcher sur l'introduction de la contredanse en France, la résurrection du *Mariage de la Grosse Cathos* et l'étude de la notation Favier<sup>3</sup>, pour ne citer que ces travaux-là, ont apporté des lumières nouvelles. Pour le début et le milieu du siècle, les recherches sur la danse espagnole, sur les traits de parentés et les influences entre la

- 
- <sup>1</sup> 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.
  - <sup>2</sup> Marin Mersenne, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, Deuxième Partie, livre II, Propositions xxiii-xxv.
  - <sup>3</sup> Rebecca Harris-Warrick and Carol G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV : « Le Mariage de la Grosse Cathos »*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

danse espagnole, la danse italienne et la danse française, ont permis et permettent de plus en plus de comprendre les évolutions.

Mais pour le domaine plus strictement français on aspirait à découvrir des sources permettant d'établir des jalons dans les décennies qui suivent *L'Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1589) et de comprendre le cheminement qui mène à de Lauze et, plus tard, au vocabulaire de la « Belle Danse ». C'est dire l'intérêt avec lequel a été accueillie la découverte par Uwe W. Schlottermüller du manuscrit *Instruction pour danser*, manuscrit rédigé en français et conservé à la bibliothèque de Darmstadt, que l'on peut dater des environs de 1610. Ce manuscrit, témoin de la pénétration de la danse française en Allemagne, était d'autant plus précieux qu'il a presque intégralement un répondant musical dans le recueil *Terpsichore* de Michael Praetorius, publié en 1612. Par ailleurs, les danses qu'il décrit peuvent pour certaines être situées dans une filiation (la tradition des branles, par exemple, dont il nous présente un état à un moment donné), et pour d'autres, comme la bourrée, constituer la première version connue de danses promises à une longue carrière.

Après que ce texte eut été édité en 2000<sup>4</sup> dans un petit volume de 144 pages comportant fac-similé et transcription diplomatique en regard, accompagnés d'éléments de commentaire et d'analyse et d'une bibliographie, des chercheurs et praticiens décidèrent, notamment aux USA, en France et en Allemagne, d'appliquer leurs efforts et leur temps à l'étudier et à tenter de lui donner une réalisation pratique. Ces chercheurs savaient que d'autres travaillaient sur le même traité, mais les échanges étaient rares et succincts. Il était donc nécessaire de leur offrir l'occasion de se rencontrer et, à destination de la communauté scientifique, de rassembler dans une même publication des contributions témoignant de leur méthode et de leurs choix d'interprétation.

C'est à cette fin que l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avait conçu un projet de colloque consacré à ce traité, projet qui ne put se réaliser. Il revenait au CESR de le reprendre à son compte sous la forme d'une journée d'étude, tenue le 15 décembre 2012 à Tours, le matin dans les murs du département de musicologie de l'université, l'après-midi dans ceux du Conservatoire à Rayonnement Régional Francis Poulenc : en effet, cette journée comportait une partie consacrée à des communications, mais aussi une partie d'expérimentation pratique avec instrumentistes et danseurs, ce qui appelait tout naturellement une collaboration avec la classe de musique et de danse Renaissance du Conservatoire. Pour cette journée, nous avons eu la satisfaction

---

4 *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.

de pouvoir réunir Christine Bayle, Naïk Raviart et Nicoline Winkler, regrettant qu'Angene Feeves n'ait pas été en mesure de participer aux travaux et de contribuer à la publication<sup>5</sup>.

Dans la publication qu'on va lire, il convenait de présenter d'abord le manuscrit, l'histoire de sa découverte, de son déchiffrement et de son édition ; pour ce sujet, nul n'était mieux placé qu'Eugenia Roucher, coéditrice du texte. Il convenait ensuite de le replacer dans le contexte culturel de l'Allemagne du début du XVII<sup>e</sup> siècle, marqué par la pénétration de la danse française et de maîtres à danser français, sujet pour lequel il s'imposait de faire appel aux compétences de Marie-Thérèse Mourey. Il convenait également de mieux comprendre l'usage des musiques de danses auxquelles se réfère le manuscrit, et pour ce faire de les situer dans la tradition, prolongée tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, des suites de danses pour le bal : c'est la matière de recherches novatrices dont Patrick Blanc voulut bien faire part et dont l'article qu'on lira présente l'état le plus récent.

Pour ce qui est de la lecture proprement dite du manuscrit, l'exiguïté du temps imparti obligeait à centrer l'attention sur deux danses riches en enseignements et en sujets de discussion : le branle simple et la bourrée. Encore ne s'agissait-il pas seulement d'explorer les possibilités de traduction pratique, ligne à ligne, de la lettre du texte : il importait d'abord pour chacune des chercheuses d'expliquer sa méthode de travail, les relations qu'elle établissait entre le texte du manuscrit, son vocabulaire, avec d'autres sources contemporaines, antérieures ou postérieures, et plus généralement sa conception de la reconstruction des danses, si tant est (la question devait être posée) qu'une reconstruction soit possible. Il importait également d'envisager les rapports entre les danses d'*Instruction* et les sources musicales, à commencer par *Terpsichore*.

Dans une publication il est bien difficile de rendre compte des ateliers pratiques qui eurent lieu l'après-midi. Le lecteur voudra donc bien accepter que Christine Bayle et Nicoline Winkler aient fondu dans un même article la présentation d'ensemble de leur démarche et celle de leurs hypothèses d'interprétation formulées au cours des ateliers, et que Naïk Raviart, après une mise au point méthodologique, ait pris le parti de ne formuler de propositions de lecture que pour le branle simple.

Nous nous devons de remercier les personnalités et les institutions qui ont permis la tenue de la journée du 15 décembre 2012 et la publication des articles qui en sont issus : outre les instances du CESR, nos remerciements vont à ses partenaires et à ses soutiens, au Conservatoire à Rayonnement Régional Francis Poulenc, à la directrice du Département de Musique Ancienne Marie-Anne Pottier, à Robin Joly et à sa classe de musique et de

---

5 Angene Feeves est malheureusement décédée en 2014. On lira l'article dédié à sa mémoire à l'adresse <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01472526.2014.956855>>, lien consulté le 21-07-2016.

danse Renaissance, au département de musicologie de l'Université François-Rabelais, à l'équipe REIGENN (Représentations et Identités. Espaces Germanique, Nordique et Néerlandophone) de Paris-Sorbonne, ainsi qu'au Centre de Musique Baroque de Versailles et le Centre National de la Danse. Nous devons remercier également les artistes professionnels, danseurs et musiciens, qui ont bien voulu participer à la journée, notamment François Lazarevitch et Patrick Blanc qui ont assuré la musique des ateliers. Nous devons enfin remercier les auditeurs, certains venus de loin et d'outre-Atlantique, témoignant du caractère véritablement international de cette rencontre, et contribuant à leur manière à la qualité de la réflexion dont ce volume entend proposer un reflet.



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

---

Eugenia Roucher, « *Instruction pour dancer. À l'origine de la découverte et de l'édition du manuscrit* », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancer (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2017, mis en ligne le 03-01-2017.

URL : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/instruction>

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)

# *Instruction pour dancer*

## À l'origine de la découverte et de l'édition du manuscrit

**Eugenia Roucher**  
Paris

Lorsqu'en 1994 Uwe Schlottermüller découvre un manuscrit consigné dans le vieux catalogue de la bibliothèque de Darmstadt avec la mention « *Instruction pour dancer les dances cy-aprez nominez (?) / unpaginierte Blätter, in fol.* »<sup>1</sup>, il pressent immédiatement l'intérêt de cette source inconnue jusqu'alors et son importance pour l'histoire de la danse. Il décide en conséquence d'y travailler et de le publier pour le porter à la connaissance de tous.

Sa première impression étant qu'il s'agit d'un manuel de danse de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle voire du début du XVII<sup>e</sup>, il cherche alors à s'attacher la collaboration de chercheurs et d'institutions spécialistes en la matière : Angene Feves et Lizbeth Langston pour la danse, lui-même pour le contexte historique et culturel éclairant les pérégrinations du manuscrit avant son installation définitive à Darmstadt, et enfin la Bibliothèque de l'École des Chartes pour la datation. Mais cette dernière ayant décliné son invitation à participer l'aventure, il s'adresse à l'INALF (Institut National de la Langue Française). Son directeur, Bernard Cerquigni, propose Eugénia Roucher pour toutes questions linguistiques permettant de le dater. Nous sommes déjà en 1998 ! Entre-temps, Uwe Schlottermüller avait commencé la transcription et avait élucidé de nombreuses questions mais il restait encore à l'affiner par l'examen minutieux du vocabulaire, de l'orthographe, de la syntaxe et de toutes les conventions dont usaient les « écrivains » – les scribes – de l'époque, notamment les différentes sortes d'abréviations ainsi que, mais à un degré moindre, l'usage de signes particuliers, conventions héritées de l'Antiquité et maintenues aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, époque présumée de l'*Instruction*.

---

<sup>1</sup> Hessische Hochschul- und Landesbibliothek, Darmstadt, HS 304.

Le travail, effectué d'abord en solitaire, devait se compléter par une rencontre de toute l'équipe à Darmstadt pour échanger les divers points de vue. Elle n'a jamais vu le jour. Seuls, Uwe Schlottermüller et Eugénia Roucher ont pu se rendre à la Bibliothèque de Darmstadt examiner sur place le manuscrit et tenter de lever les dernières ambiguïtés. Le reste de la collaboration s'est fait par fax échangés régulièrement par tous les partenaires. La surprise fut de découvrir que par recoupements nous étions tous arrivés au même résultat, à savoir que le manuscrit datait probablement du tout début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Les conclusions de cette partition à quatre ont été exposées lors du colloque international sur la danse ancienne tenu à Gand en avril 2000. Le livre, lui, en langue anglaise, parut plus tard dans la même année<sup>2</sup>.

## Le manuscrit

### Généralités

Il s'agit d'un recueil de 38 pages ne portant ni signature ni dédicace permettant d'identifier son auteur et son destinataire. En outre, l'absence de date empêche de le situer dans le temps et de déterminer le contexte précis de sa rédaction.

Écrit en français, il consiste en la description verbale de 16 danses. Les dénominations *branle*, *gavotte*, *pavane* y figurent avec des descriptions différentes de celles que l'on trouve chez Thoinot Arbeau dans l'*Orchesographie* (1589<sup>3</sup>) ou chez François de Lauze dans *Apologie de la danse* (1623<sup>4</sup>). La nouveauté du manuscrit consiste d'une part dans le traitement différent de certaines danses en usage à la fin de la Renaissance et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, d'autre part dans la présence de nouvelles danses, tels les quatre branles de la Grenee, la Gilotte et, surtout, de la bourrée, décrite en détail, dont c'est, à ce jour, la première attes-

<sup>2</sup> *Instruction pour dancier, An Anonymous Manuscript*, éd. par Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller et Eugénia Roucher, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis, 2000.

<sup>3</sup> Le privilège de l'*Orchesographie*, obtenu à Blois, date du 22 novembre 1588 et comme tout privilège à l'époque, n'était valable que pour une très courte période ; mais le livre ne semble pas avoir été publié avant le décès d'Arbeau en 1595. En effet, dans l'édition par Jehan des Preyz – qui pourtant porte la date de 1589, donc supposée du vivant de l'auteur – figure en tête de l'ouvrage le texte suivant écrit par l'imprimeur : « il me souuint qu'entre les papiers reiectez & brouillez, que j'ay recueillez aultrefois soubz maistre Thoinot arbeau demeurât a Lengres, mon premier maistre, (...) i'ay treuué qu'ilz parlent principalement des dances, (...). I'ay imprimé le tout (...) encor que le dict sieur Arbeau m'eust deffendu de ce faire, disant telles choses (...) ne meriter l'Impression (...). touteffois, i'ay estimé que prenant ceste hardiesse de le vous presenter, i'auray cet heur de vous faire penser que i'ay bonne affection de vous seruir en quelque chose de meilleur. » Si l'exemplaire qui a permis la réédition de l'*Orchesographie* (en 1888 par la Bibliotheca musica Bononiensis et en 1995 par Klincksieck) en fac-similé porte officiellement la date M. D. LXXXIX, il a été, selon toute vraisemblance, antidaté pour profiter du privilège dont par ailleurs il n'est publié qu'un extrait. Pour de plus amples informations, voir Marie-Françoise Bouchon, « Le cas Tabourot », étude inédite (novembre 2004).

<sup>4</sup> 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.

tation dans un recueil spécialisé. On y trouve mention d'enchaînements de pas ainsi que de configurations et de déplacements dans l'espace. Mais ici, contrairement à la façon de procéder d'Arbeau, ni musique ni une quelconque notation n'accompagnent ces danses. Le lecteur n'y trouvera pas non plus de considérations organisées et systématisées d'ordre théorique ou d'éthique sociale – mises à part quelques rares remarques éparpillées telle celle concernant le septième passage de *La Boesme* : « Pour le regard du septième il ne se dance point par ce que lon baise je scay que daulcuns le trouueront bon et dautres ne le treuent pas bon voilà pourquoy lon ne le dance point. » (P. 6 verso, ligne 19<sup>s</sup>.) Il ne s'agit donc pas d'un traité au sens propre du terme mais, plutôt, d'une sorte de *memorandum* dont, par ailleurs, les destinataires ne sont pas clairement identifiés. A-t-il été écrit pour « instruire » les maîtres à danser en mettant à leur disposition une documentation inédite qui pourrait leur servir lors de la préparation des bals ? Ou s'adresse-t-il à un public plus large déjà familiarisé avec une certaine pratique de la danse de l'époque ?

En outre, il est peu probable que le transcritteur soit un danseur voire un maître à danser étant donné leur très bas niveau d'instruction à l'époque présumée du manuscrit<sup>5</sup>. L'auteur a dû selon toute vraisemblance dicter les danses à un « écrivain », nom que l'on donnait alors aux scribes. Il s'ensuit un texte à forte oralité, non élaboré, avec quelques répétitions et lourdeurs de style.

De nombreux passages du texte pourraient confirmer à la fois son caractère oral et le fait qu'il aurait été dicté par un professionnel de la danse. En effet, dans tout le manuscrit on passe souvent d'une forme impersonnelle comme l'infinitif ou de la troisième personne du singulier et du pluriel (il/ils) à la deuxième personne (vous) comme si l'« instructeur », tout à coup, se mettait en situation d'enseignement et s'adressait directement à l'élève. Cela est particulièrement manifeste, entre autres, dans la description de la danse du chandelier (p. 4r et p. 4v de la ligne 12 et jusqu'à la fin de la danse) et de la Gillote (p. 6v) où à partir du cinquième passage, « vous » se substitue systématiquement à « il ». Outre le fait que les répétitions que l'on y rencontre (p. 2v/9-11, p. 4r/8-9, p. 6r/19-21, p. 9r/21, p. 11r/13, p. 11v/7-10, p. 12r/16-19, p. 17r/5-6, p. 17v/20-23, p. 19v/1) constituent une marque d'oralité, elles pourraient aussi, tout comme les erreurs (p. 2v/16 et 21, p. 8r/9), être l'œuvre d'un copiste fatigué et inattentif qui, de surcroît, ne connaissait pas bien le sujet. En tout état de cause, rien ne nous interdit de penser que le manuscrit de Darmstadt est la copie d'un original dont nous aurions perdu la trace.

5 Les références au manuscrit renvoient à la transcription du livre imprimé, notamment à la pagination et à la numérotation des lignes, et qui figureront désormais sous la forme suivante : p. 6r/19 ou p. 6v/19 où r = recto et v = verso. Le chiffre après la barre renvoie à la ligne.

6 Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi, Étude institutionnelle et sociale, 1661-1733*, Paris, 1971, Picard, p. 80-82, « Un homme sans "culture" ».

Les écueils de la transcription. Codes et conventions de l'écriture

Le déchiffrement d'un document manuscrit des siècles passés présente de nombreuses difficultés dues en grande partie à la multiplicité de formules utilisées par les scribes. Ceux-ci, ayant connu leur âge d'or avant l'invention de l'imprimerie, devaient satisfaire aux besoins de plus en plus grandissants des lecteurs. Les impératifs de rapidité ont conduit à la création d'un code scriptural par l'invention d'un système conventionnel d'abréviations. À en croire certains archivistes paléographes « ce système en raison de sa simplicité se maintiendra en partie au XVII<sup>e</sup> et, dans une moindre mesure, au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> ». Le connaître semble donc la condition première permettant la lisibilité des textes et ce malgré la tendance des copistes à personnaliser le code, parfois à outrance. Dans le cas de l'*Instruction* — mais aussi de nombre de textes manuscrits de cette époque —, ajoutons une difficulté supplémentaire due à l'absence quasi totale de ponctuation et d'accentuation ainsi que l'habitude d'attacher plusieurs mots ensemble qu'il revient au lecteur de séparer comme aux p. 7r/23 « apresensuiuant » (« après en suivant »), 6r/22 « areceu » (« a reçu »), 8v/2 « adroict » (« à droite »), 14r/6 « senleuer » (« s'enlever »).

Les formules d'abréviation les plus fréquentes que l'on rencontre dans le manuscrit sont celles par suspension et par contraction. Dans les premières, le mot n'est pas écrit en entier et sa finale (lettre ou syllabe) est placée au-dessus des premières syllabes, à la manière d'un tilde : ~. On en trouve des exemples à la page 2v avec le mot « autres » et aussi p. 5v avec toujours ce même mot dans deux graphies d'abréviation différentes, l'une avec un très beau tilde bien dessiné ligne 10 (ex. 01<sup>8</sup>) et l'autre ligne 11 en forme de finale relevée au-dessus de la ligne d'écriture (ex. 02). Il en est de même du mot « votre » à la p. 3r/8 (ex. 03) et « tousiours » p. 7v/17 (ex. 04). Il arrive aussi que la finale soit plongeante et non relevée comme dans la p. 6r/17 pour le mot « ledit » (ex. 05) ou « lesdits » p. 9r/9 (ex. 06).

Dans les abréviations par contraction il est d'usage de garder les premières et les dernières lettres du mot tandis que le milieu est rendu par un tilde qui remplace les lettres omises. On voit un exemple à la p. 6r aux lignes 17 « p[rese]ntera » (ex. 07) et 21 « p[rese]nteront » (ex. 08).

7 Gabriel Audisio et Isabelle Bonnot-Rambaud *Lire le français d'hier, Manuel de paléographie moderne XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 57. On consultera avec profit cet ouvrage qui est une très bonne initiation à l'écriture manuscrite. Il est composé d'une première partie théorique suivie d'une seconde, sorte de mise en pratique de la théorie par l'examen de différents textes présentés en quatre groupes de difficulté croissante allant de « facile » à « assez difficile », « difficile », « très difficile », le tout se terminant par un texte appartenant à ceux qui « résistent » encore et qui n'a pu être transcrit que partiellement.

8 Voir l'annexe en fin d'article.

Parmi les autres habitudes scripturales des scribes on compte la lettre « n » en fin de mot qui est souvent plongeante et susceptible d'être confondue avec le « y » : p. 8r/14 dans « à la fin » (ex. 09). Dans l'*Instruction*, on trouve de nombreux exemples du mot « en » écrit de la sorte p. 11v/15 et 21 (ex. 10 et 11). Les lettres « m », « n » et « u » sont souvent transcrites par une succession de traits du type « tôle ondulée » ; c'est le cas pour « comme » et « commençant » à la page 8r/19 (ex. 12) et « recommencerez » p. 8v/20.

Pour la conjonction « et » on dispose de graphies différentes, parfois littérale parfois codifiée avec un signe qui sera repris en imprimerie puis en dactylographie : « & », p. 8r/ 20 (ex. 13). Il peut arriver que dans une même phrase on trouve les deux réunies, comme p. 8r/ 6 (ex. 14). Elles font partie des signes appelés « notes tironiennes »<sup>9</sup>.

Ainsi, avec une bonne initiation au français manuscrit des siècles passés, l'écriture dans l'*Instruction* devient relativement facile à déchiffrer. La régularité qui la caractérise est renforcée par l'usage d'une marge gauche strictement observée et, dans la majorité des cas, par un trait horizontal terminant chaque ligne. L'ensemble, complété par l'ornementation fréquente de la première lettre des paragraphes, dénote à la fois un souci de lisibilité et d'esthétique.

#### La langue : vocabulaire, syntaxe, orthographe

Le manuscrit est rédigé dans une langue simple à la syntaxe sommaire où domine surtout la coordination. Les mots outils les plus fréquents sont *et*, *puis*, *après* présents parfois séparément, parfois ensemble à la suite : p. 4v/20. Parmi les verbes, *faire* est de loin le plus largement utilisé à côté de : *avancer*, *battre*, *changer de place / de pied*, *chasser*, *rechasser*, *couper*, *croiser*, *danser*, *se détourner*, *se dresser en présence*, *s'enlever*, *glisser*, *lever*, *relever*, *marcher / demarcher*, *mener*, *mettre à terre*, *passer le pied par-dessus*, *poser*, *poser à bas*, *reculer*, *sauter*, *tourner*, *se tourner en présence*, *faire la révérence*. L'usage fréquent des verbes *falloir* et *devoir* témoigne du souci pour la stricte observation des règles tant techniques que sociales qui prévalent tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. Il en résultera, dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle, la construction d'une norme à laquelle toute production, littéraire ou artistique devra se conformer.

Dans l'*Instruction*, le vocabulaire général est très réduit. La majorité des substantifs est composée surtout de termes spécialisés. Certains d'entre eux, se référant essentiellement aux pas, sont parfois différents et un peu plus nombreux que ceux d'Arbeau (1589), tandis que d'autres annoncent la nomenclature de F. de Lauze (1623) — sans garantie cependant que cette nomenclature soit univoque et recouvre la même réalité — et aussi

<sup>9</sup> De Tiron, esclave de Cicéron, qui a compilé 13 000 notes dans un dictionnaire. Tombées en désuétude au XI<sup>e</sup> siècle, elles ont été redécouvertes au début du XVI<sup>e</sup>. Voir G. Audisio et I. Bonnot-Rambaud, *op. cit.*, p. 65.

présentent un jalon dans l'émergence d'un élément stylistique : l'en dehors (« ouvrir la pointe des pieds ») qui deviendra l'une des exigences de la *Belle Dance*.

Ils sont présentés et discutés par Ann Lizbeth Langston dans l'Appendice I de l'édition anglophone du manuscrit en même temps que certains adverbes, tels que « bellement » ou « gravement » et des expressions dénotant des directions spatiales ou décrivant la relation tantôt entre deux partenaires tantôt entre l'ensemble des danseurs lors de l'exécution des danses. C'est pourquoi ils ne sont pas présentés ici en détail.

Si l'examen du vocabulaire offre des pistes pour situer la datation de l'*Instruction* entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup>, celui de l'orthographe semble confirmer cette impression. L'insécurité linguistique que connaît la France à cette époque se reflète aussi dans les usages orthographiques. Elle persistera jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et même au-delà, d'où cette mise en garde des auteurs de la première édition du dictionnaire de l'Académie (1694) : « Et si un mesme mot se trouve escrit dans le Dictionnaire de deux manieres differentes, celle dont il sera escrit en lettres Capitales au commencement de l'Article est la seule que l'Academie approuve »<sup>10</sup>. De nombreux exemples de variantes graphiques, de double voire de triple graphie sont attestés dans l'*Instruction* : « mecterez, metterez, remectre », « dancier, densant, dansant », « prendre, prandre », « fauory, fauorits, fauoritz ». Certaines sont dues souvent à l'homophonie entre deux mots comme par exemple dans « contant » à la place de *comptant*, « fasson » ou « consert » pour *façon* et *concert*, « tant » pour *temps*, « sest » et « se sont » au lieu de *c'est, ce sont*, « face » pour *fasse*. Il s'agit dans ces cas d'orthographe phonétique. À d'autres moments surgissent des réminiscences de l'ancienne orthographe, tels l'emploi du digramme « eu<sup>u</sup> » dans l'exemple « receut », les graphies « ung », « auecq », « dessous », « envye », « scauoir », les pluriels en « z », l'emploi de « u » à la place du « v » dans « aduancer » et « eleuer » entre autres, de « i » pour « j » dans « tousiours », de « ct » comme dans « huict », « poinct », l'insertion de la lettre « s » dans « coste », « estre », « mesme » remplacée plus tard par l'accent circonflexe ou bien la présence de la lettre « l » dans « aultre », « sault » soulignant le lien étymologique avec le latin.

## Les danses

Les danses mentionnées dans l'*Instruction* constituent une piste sérieuse pour le dater. Mais alors que l'étude et la comparaison approfondie des danses contenues dans les traités de Caroso, Negri, Arbeau et de Lauze avec celles du manuscrit n'ont pas fourni de ren-

<sup>10</sup> Voir *Le Dictionnaire de l'Academie françoise dedié au Roy*, À Paris, chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694, préface, p. eij.

<sup>11</sup> C'est à partir de la deuxième édition du dictionnaire de l'Académie en 1718 que la lettre « u » commencera à remplacer, bien que non systématiquement, le digramme « eu » (ex. « vu, aperçu » au lieu de « veu, apercevu » etc.).

seignements sur la date possible de sa rédaction, c'est le rapprochement avec le recueil de musiques de danses de Michael Praetorius, *Terpsichore*, publié en 1612, qui a permis à Angene Feves d'en proposer une plausible. En effet, les danses compilées par l'auteur anonyme de l'Instruction sont sensiblement les mêmes que certaines qui figurent dans le vaste corpus de *Terpsichore*. De plus, elles sont présentées quasiment dans le même ordre. Le recueil de Praetorius devint ainsi la pierre de Rosette qui a permis de lever une partie du voile sur le manuscrit de Darmstadt. Se pose alors la question de l'antériorité de l'un par rapport à l'autre. A. Feves pense que les danses de l'Instruction servirent de catalyseur pour le recueil de Praetorius plutôt que d'en dériver. Pour cela, elle s'appuie sur la section V de la préface de *Terpsichore* où Praetorius affirme que certains airs de danse composés par des Français, lui auraient été communiqués par Anthoine Emeraud, maître à danser du jeune duc de Brunswick et Lüneburg. Agrémentés par l'ajout d'une basse et des parties intermédiaires, ils figurent dans *Terpsichore*. Ainsi l'Instruction daterait des toutes premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, en tout cas sûrement avant 1612 et s'appuierait sur une pratique de la danse déjà existante que le manuscrit ne ferait qu'entériner. Faute de pouvoir trancher avec certitude, nous pourrions *in fine* nous poser la question de la concomitance entre les deux événements : musical et chorégraphique.

Outre les problèmes déjà soulevés, d'autres devaient être élucidés. A. Feves posa les cinq questions fondamentales pour tout chercheur : 1. Quoi ; 2. Qui ; 3. Quand ; 4. Où ; et 5. Pourquoi. Chacun selon son optique a essayé d'y répondre. C'est au futur lecteur qu'il appartient désormais d'enrichir, de compléter et d'élargir le champ de recherche qu'offre cette découverte.

## L'édition

Lorsque tous les textes de ses collaborateurs arrivèrent sur le bureau de Uwe Schlottermüller en 1999, commença le travail d'édition. Concernant la présentation, il a été décidé que la transcription du manuscrit serait placée en regard de l'original en fac-similé. Les erreurs, répétitions, corrections de l'auteur et mots biffés ont été maintenus avec une note en bas de page les signalant. Les lettres disparues après abréviation par contraction ont été restituées en caractères italiques dans la transcription tandis que les mots abrégés par suspension ont été écrits en entier. Aucun signe de ponctuation ni accent n'a été retenu puisque les nombreuses scories du manuscrit rendaient impossible l'examen d'une éventuelle présence de ce genre de signes. Enfin, pour faciliter la lecture, les lignes ont été numérotées.

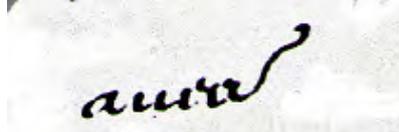
Endormi pendant quatre siècles, le manuscrit de Darmstadt fait désormais partie du patrimoine commun de l'histoire de la danse et nourrit le travail des chercheurs du monde entier. En témoigne la dernière journée d'étude en décembre 2012 à Tours, où diverses approches ont été présentées et comparées, signe des nombreuses richesses que recèle l'Instruction.

## Annexe

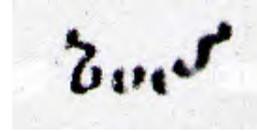
Quelques exemples d'abréviations :



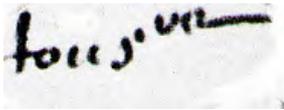
1. P. 5 v/ 10 : « autres »



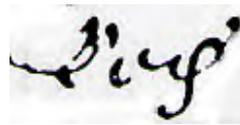
2. P. 5v/11 : « autres »



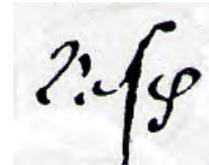
3. P. 3r/8 : « votre »



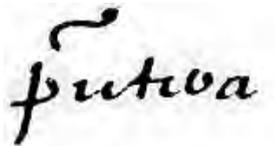
4. P. 7v/ 17 : « tousiours »



5. P. 6r/17 : « ledit »



6. P. 9r/9 : « lesdits »



7. P. 6r/17 « presentera »



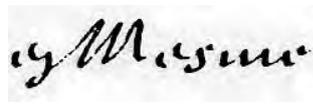
8. P. 6r/21 « presenteront »



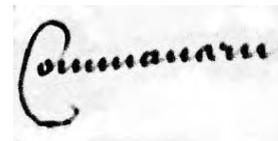
9. P. 8r/14 : « a la fin »



10. P. 11v/15 :  
« en lair »



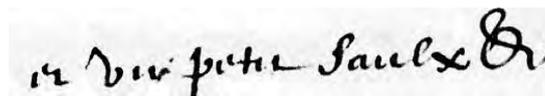
11. P.11v/21 : « en mesme »



12. P. 8r/19  
« commencant »



13. P. 8r/20  
« & »



14. P. 8r/6 « et un petit saulx & »



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

---

Marie-Thérèse Mourey, « Le manuscrit Instruction pour danser et son contexte culturel : les pratiques de danse en Allemagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle », 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 : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/instruction>

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)

# Le manuscrit *Instruction pour danser*

et son contexte culturel : les pratiques de danse  
en Allemagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle

**Marie-Thérèse Mourey**  
Paris-Sorbonne

Le manuscrit à l'origine de cette rencontre ouvre un pan de l'histoire qui nous est à la fois familier et qui, par bien des aspects, demeure encore énigmatique. Ce paradoxe tient à l'articulation de son contenu (des explications assez sommaires données sur des danses de bal explicitement françaises) et du contexte, sinon de sa rédaction (sur laquelle subsistent encore de nombreuses zones d'ombre), du moins de sa découverte, dans des archives allemandes. On peut ajouter à ces deux données un troisième terme, en la personne du compositeur Michael Praetorius (1571-1621), qui fut comme nul autre un médiateur entre les cultures musicales en Europe vers 1600<sup>1</sup>, et qui serait en outre peut-être, dans ce cas précis, le « *missing link* » permettant d'élucider les arrière-plans de la genèse de cet ouvrage et d'en situer approximativement la rédaction au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

N'ayant été personnellement ni à l'origine de, ni impliquée dans la découverte et l'édition de ce manuscrit anonyme, je m'en tiendrai à un résumé factuel des explications très claires fournies par les éditeurs Uwe Schlottermüller, Angene Feeves et Eugénia Roucher<sup>2</sup>, avant de tenter d'inscrire ce manuscrit dans le contexte plus large de l'histoire culturelle franco-allemande au

---

**1** Susanne Rode-Breymann & Arne Spohr (éd.), *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim, Olms, 2011. On peut regretter que Michael Praetorius ne soit pas mieux connu du grand public ni même des chercheurs, même en Allemagne, où il demeure encore trop dans l'ombre de prestigieux successeurs, tels Heinrich Schütz, et son importance historique est marginalisée : on le réduit trop souvent au « compositeur luthérien » ou bien au théoricien de la musique, alors qu'il fut un acteur de premier plan de la vie musicale d'avant guerre, et que l'étude de son œuvre permet d'approfondir la question de la circulation et de la réception de la musique européenne, en particulier italienne (musique vocale), française (musique de danse) et anglaise (*english consort*) dans l'espace germanique.

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

tournant des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, en particulier quant aux pratiques de danse, mais aussi quant au rapport curieux que ce manuscrit entretient avec le recueil de musiques de danse *Terpsichore*, publié par Michael Praetorius en 1612.

### **L'Instruction pour danser : archéologie d'une source**

Rappelons que l'histoire de l'*Instruction* débute par la découverte en 1994, par Uwe Schlottermüller, d'un manuscrit (HS 304) dans les archives de la Bibliothèque régionale de Hesse à Darmstadt, qui fut publié six ans plus tard par ses soins (2000). Il s'agit d'un recueil de trente-huit pages, anonyme et non daté, sans la moindre dédicace permettant de glaner une information sur le destinataire et partant sur le contexte précis de sa rédaction. Il consiste en des descriptions verbales, rédigées en langue française, de diverses danses (seize en tout), qui ne sont pas accompagnées de musique, même sous la simple forme d'une ligne mélodique, ni de suggestions d'airs connus sur lesquels les danser, ce qui suppose donc un/des destinataires suffisamment familiarisé(s) avec lesdites pratiques. Et bien entendu, on ne trouve nulle trace de ce qui relèverait d'une quelconque notation des danses. Il ne s'agit pas davantage d'un traité qui comprendrait des considérations ordonnées et systématisées, d'ordre théorique et poétique ou d'éthique sociale, mais d'une brève « instruction » (c'est du reste le titre qui figure en toutes lettres sur la première page), donc d'un petit manuel pratique, aide-mémoire censé servir de support (au maître à danser, ou peut-être destiné à un élève) lors de la préparation des bals, qu'il s'agisse de mémoriser les suites de pas, les configurations de couples de danseurs, ou bien leurs déplacements dans l'espace.

Les danses décrites (des branles, gavottes, bourrées, passepieds) renvoient en tout état de cause, notamment en raison de la terminologie employée, à la pratique française de la fin du XVI<sup>e</sup> et/ou au début du XVII<sup>e</sup> siècle, donc probablement au règne d'Henri IV. La dénomination, l'ordre et les indications sur l'exécution de ces danses les situent clairement dans la même ligne que celles décrites dans les traités de Thoinot Arbeau, *Orchésographie* (1588<sup>3</sup>) et de François de Lauze, *Apologie de la danse* (1623<sup>4</sup>). On constate même des concordances troublantes (la « danse du chandellier » serait une variation du « branle de la torche » chez Arbeau), mais aussi des nouveautés, par exemple la description de la bourrée, contenant la mention de la révérence à effectuer avant que de danser. Et surtout, on remarque dans la pavane par exemple une indication sur la nécessité de

3 Thoinot Arbeau, *Orchésographie, méthode, et teorie...*, Langres, Jehan des Preyz, 1589 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972.

4 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.

tourner les pointes des pieds en dehors<sup>5</sup>, ce qui ne se trouvait pas chez Arbeau<sup>6</sup> et qui semble déjà annoncer les prescriptions de François de Lauze ; la pratique de l'« en-dehors » devait pleinement s'imposer par la suite.

Une datation certes encore approximative, mais solidement fondée a été proposée par les éditeurs de l'*Instruction* (en particulier Angene Feeves), qui ont relevé une grande proximité et de nombreuses correspondances entre le manuscrit et le recueil de musiques de danses *Terpsichore*, publié en 1612 à Wolfenbüttel par Michael Praetorius, alors maître de chapelle du duc de Brunswick-Lunebourg. Le recueil *Terpsichore* est toutefois beaucoup plus volumineux, puisqu'il comprend vingt et un branles, explicitement attribués à Francisque Caroubel, et treize autres danses, des courantes, voltes, passameze, gaillardes, etc. Dans la préface dédicatoire à son ouvrage, Praetorius affirmait :

Sur l'ordre de Votre Grâce, j'ai entrepris de composer et d'arranger à cinq et à quatre voix toutes sortes de Bransles, Danses et mélodies françaises [...], que le Maître à danser de Votre Altesse Princièrre Anthoine Emeraud rapporta de France et qui me furent remises ici en mains propres<sup>7</sup>.

Praetorius insiste ensuite sur le fait qu'il aurait voulu, par cette publication, mettre cette musique française à la disposition non seulement des musiciens (instrumentistes) mais aussi et surtout des personnes nobles et distinguées qui avaient pratiqué ce type de danses en France. Cette allusion, que Praetorius ne développe pas, permet de conclure au fait que lesdites danses françaises étaient bien connues dans l'espace germanique, grâce aux voyages effectués en France par les princes et les nobles (mais que Praetorius lui-même ne fit pas), et sans doute également grâce aux artistes, musiciens et maîtres à danser. Elle permet aussi indirectement, et avec toutes les précautions requises, d'oser une datation de ce manuscrit et de le situer aux environs de 1610.

## Le contexte culturel de l'espace germanique

À quoi ressemblait donc le paysage culturel dans l'espace germanique au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle ?

---

5 *Instruction*, p. 87, 97.

6 Du moins pas sous cette forme, car Arbeau parle seulement de postures avec pieds « obliques » (sans passer toutefois l'équerre), qui sont « plus belles », et conviennent mieux aux hommes, alors que les femmes doivent garder les orteils dirigés en ligne droite. Voir *Orchésographie*, *op.cit.*, p. 41 sq.

7 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, dédicace datée du 4 mars 1612, p. VII (traduction par nos soins). Le titre complet du recueil fait état de « toutes sortes de danses et de chansons françaises », telles qu'elles seraient jouées par les maîtres à danser français en France (*sic!*).

En raison de la multitude d'entités géopolitiques fort disparates quant à leur taille et leur puissance réelle qui le composaient (un phénomène connu sous le terme de « morcellement territorial »), le Saint Empire romain germanique (ou plus exactement « de nation allemande ») était caractérisé par un polycentrisme culturel ambivalent. Si ce polycentrisme avait des répercussions négatives en termes politiques, entraînant rivalités et luttes intestines, donc un affaiblissement, les conséquences en étaient positives en termes de développement culturel et de vitalité artistique, dans la limite toutefois des moyens financiers respectifs de ces entités géopolitiques. Car ce qui était commun à ces cours princières, c'était le souci de « représentation », qui favorisait les phénomènes de reprise sélective et d'acculturation de modèles étrangers, dans tous les domaines artistiques et esthétiques, en littérature, dans les arts plastiques et en architecture, en musique, et précisément pour la danse et en général les fêtes et spectacles. Les influences en matière de modèles artistiques sont multiples. Si le sud du Saint Empire (l'Autriche, la Bavière principalement, la Ville Libre de Nuremberg) était globalement plus ouvert aux apports de l'Italie, l'Ouest (la région rhénane, le Palatinat avec Heidelberg, le Wurtemberg avec Stuttgart, le duché de Hesse-Darmstadt, ainsi que les duchés de Juliers, Berg et Cleves, avec la cour de Düsseldorf), était davantage tourné vers la France, et pour une certaine part, en raison de liens dynastiques étroits, vers la Grande-Bretagne. Le nord du Saint Empire, en particulier la Ville Libre de Hambourg (Freie Hansestadt Hamburg) connaissait de vifs échanges avec la Grande-Bretagne et le Danemark, alors le plus puissant pays de l'espace scandinave. Hambourg était une véritable plaque tournante pour les compositeurs et lieu majeur pour l'édition musicale. En 1609, le compositeur anglais William Brade, très actif dans les cours princières de l'espace septentrional, ainsi qu'en milieu urbain, y publia un recueil de suites de danses inédites<sup>8</sup>. De petites cours princières du centre du Saint Empire entretenaient des liens privilégiés avec la France (dont les cours welfes de Hanovre, Wolfenbüttel et Lunebourg), notamment pour les pratiques sociales de la danse (le bal aristocratique) mais aussi les spectacles (le ballet, le masque, la pastorale...), et ce dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

Un phénomène essentiel pour comprendre la vitalité et la richesse de la vie culturelle d'alors est la circulation intense des artistes, notamment les maîtres à danser et musiciens

---

8 William Brade, *Neue erlesene Paduanen/ Galliarden/ Cantzonen/ Allmand und Coranten/ so zuvor niemals in Truck kommen*, Hamburg, 1609.

9 M.-Th. Mourey, « Danser à la cour de Wolfenbüttel », dans *La danse baroque. La pratique de la danse à la lumière des sources vers 1700*, éd. trilingue (allemand/français/anglais) par Stephanie Schroedter, M.-Th. Mourey, et Giles Bennett, Hildesheim, Olms, 2008, p. 304-327. Cf. également Sara Smart, « Ballet in the Empire », dans *Spectaculum Europaeum. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, éd. par Pierre Béhar et Helen Watanabe O'Kelly, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, vol. 31), p. 547-575.

(souvent les mêmes personnes), que les maisons princières s'échangeaient ou se prêtaient occasionnellement, en particulier pour des événements marquants tels que mariages, baptêmes, réceptions d'hôtes de marque, etc. Cette très grande mobilité des artistes, qui étaient des agents de la politique culturelle de la Maison princière à laquelle ils étaient attachés (et même parfois des agents politiques tout court...), constitua un facteur décisif pour la diffusion et la transmission des nouvelles formes esthétiques. Les stratégies de représentation avaient des arrière-plans politico-religieux évidents ; dans le cas de Michael Praetorius et des cours princières de l'ouest du Saint Empire, l'objectif premier était de rassembler le camp protestant, en lutte contre le Habsbourg catholique, autour d'une cause et d'une identité commune. Dans la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, cette unité idéale fut fragilisée par le conflit opposant différentes puissances autour de la succession des duchés de Juliers, Berg et Clèves – or le roi de France Henri IV était associé aux négociations de paix avec un prétendant, le margrave de Brandebourg. Les implications politiques des activités artistiques et musicales concernèrent, quelques années plus tard, également le grand musicien Heinrich Schütz, appelé au Danemark, à la cour de Copenhague, pour organiser les grandioses festivités du mariage du prince héritier Christian (futur roi Christian V) avec une princesse de Saxe en 1634<sup>10</sup>, et qui composa sans doute un « ballet d'Orphée et Euridice », dont la musique est perdue aujourd'hui. Durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, ce seront de véritables dynasties de maîtres à danser (tels les La Marche, les d'Olivet) qui feront rayonner l'art français de ce qu'on appellera la « belle danse » et du ballet de cour dans tout l'espace germanique et scandinave – les deux espaces culturels étant intimement liés.

La connaissance des éléments clés de l'histoire tourmentée de l'espace germanique est ici essentielle. En effet, les graves troubles induits par la Réforme au début du XVI<sup>e</sup> siècle furent suivis d'une stabilisation relative dans la seconde moitié du siècle, en particulier à partir de 1555 (Paix d'Augsbourg), alors même que la France se déchirait dans les guerres de religion. Ce n'est pas un hasard si l'on peut dater d'environ 1570 l'éclosion de nouvelles formes de spectacles et de divertissements aristocratiques et princiers. Les sociétés confessionnelles se cherchent une identité culturelle par le biais de « représentations », dont la danse fait partie, au même titre que d'autres expressions artistiques et esthétiques, malgré les tensions générées par le heurt entre traditions locales et apports exogènes, ainsi que celles dues aux aspects strictement confessionnels. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la grande Guerre de Trente ans (1618-1648) déchire le pays, freinant considérablement l'essor des arts et de la culture. La normalisation intervenue à partir de 1650 environ sera

**10** Mara Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, vol. 27).

placée sous le signe de la reconstruction politique, économique et sociale, mais aussi de la restructuration des sociétés à travers un système cohérent de représentation et de culture mis au service d'une affirmation identitaire. Pour des raisons évidentes, la France étant une des puissances victorieuses de la guerre, et Louis XIV pratiquant un impérialisme culturel délibéré, le modèle français devient alors prépondérant dans toute l'Europe, notamment pour la diplomatie, mais aussi le cérémonial, les manières, le comportement, la « galanterie », et la pratique de la « belle danse ».

Dans ce domaine précisément, on constate que les danses traditionnelles allemandes coexistent avec des pratiques exogènes, reçues favorablement par des cours princières avides de distinction, mais aussi dans les milieux urbains. Si les premières à pénétrer furent des danses italiennes (dont la gaillarde, que certains observateurs allemands apparentent à la volte), la connaissance des danses françaises est attestée depuis le tout début du XVII<sup>e</sup> siècle dans des coins reculés de l'Empire, par exemple à Dessau, où l'on avait présenté en 1613 des « ballets et danses » lors de festivités accompagnant un baptême princier. Un des piqueurs y déclarait plein de fierté :

Si vous hésitez à sauter et à danser, regardez-nous donc, et voyez ce que nous savons faire ; si vous croyez que nous ne savons faire que « Ho He », comme lors de notre fête de la bière à Kleusch, vous vous trompez, c'est bien trop simple ; *gaillardes, pavanes, courantes et bien d'autres danses welches*, c'est cela que nous savons et que nous voulons danser<sup>11</sup>.

Dans ce paysage culturel fort hétérogène, la cour de Stuttgart, dans le Wurtemberg (donc, à l'ouest du Saint Empire), frappe par son rôle d'avant-poste<sup>12</sup> : on y connaissait très bien les danses françaises, et on représentait même des ballets à la française bien avant la cour de Dresde<sup>13</sup>. Des festivités grandioses y furent organisées en 1609, puis en 1616, 1617, 1618, soit littéralement à l'aube de la guerre<sup>14</sup>. Dans ces spectacles, les chansons qui accompagnaient les réjouissances étaient chantées en français, ainsi qu'en italien ; l'explicitation du sens du ballet est donnée en français : l'auteur en est Georg Rudolf Weckherlin,

**11** *Auffzüge/ Vers und Abrisse/ So bey der Fürstlichen Kindtauff/ und freudenfest zu Dessau/ den 27. und 28. Octob. Vorlauffenden Jahrs/ In gehaltenem Ringel und Quintanen Rennen/ auch Balletten und Tänzen/ [...] praesentieret.* Leipzig, 1614 [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : 441.17 Hist (1)], p. 99 sqq. Traduction par nos soins ; nous soulignons.

**12** Sara Smart, « The Wurtemberg Court and the Introduction of Ballet in the Empire », dans *Europa Triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*, éd. par James R. Mulryne, Farnham, 2004, vol. II, p. 35-45.

**13** Joseph Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe 1458-1793. Nach Originalquellen*, Stuttgart, 1890 (2 vol.). Réédition Hildesheim, Olms, 1970, p. 193 sq. Malgré ses jugements de valeur inadéquats, Sittard voit bien que le Wurtemberg suit la mode de France avant tout le monde.

**14** Le duc régnant de Wurtemberg, Johann Friedrich, s'était marié en 1609 avec Barbara Sophia de Brandebourg, et avait adhéré à l'Union protestante en 1608.

secrétaire du prince, un des premiers grands poètes baroques allemands, qui avait voyagé en France durant plus de deux ans, et traduit un des premiers des odes et sonnets de Ronsard. En 1617, un *Ballet des fidèles chevaliers* (*Der Getrewen Ritter Balleth*) présentait une « chanson de l'ermite » en français (suivie d'une traduction allemande), et l'ermite était censé exécuter ensuite une « petite danse mesurée » (*ein mesuriertes Däntzlein*). En dehors d'un ballet anagrammatique, pratique fort prisée<sup>15</sup>, on y trouve également des traces des danses françaises à la mode, qui succèdent aux « danses allemandes cérémonieuses et lourdes sur une musique de trompettes et tambours militaires »<sup>16</sup>.

Cette journée fut donc également conclue par une grande partie de la nuit, que l'on passa à exécuter de nombreuses danses françaises, à savoir tout d'abord *le branle*, *la gavotte*, puis toutes sortes de courantes et de gaillardes<sup>17</sup>.

Les mêmes danses françaises étant mentionnées dans le récit des festivités accompagnant un autre ballet donné en 1618, le type de danses alors pratiquées est clairement identifié.

## Les cours de Darmstadt et Wolfenbüttel : deux centres de la musique et de la danse

Concentrons à présent notre attention sur deux cours princières particulières, et tout d'abord celle de Darmstadt, dans la mesure où les archives de la Cour furent ensuite reversées aux archives de la ville et du Land, où le manuscrit *Instruction pour danser* fut finalement retrouvé.

La vie culturelle et musicale à Darmstadt

La cour de Hesse-Darmstadt est l'une des cours princières de l'espace germanique qui brillent de par sa vie culturelle et artistique, à côté de celle de Hesse-Cassel – en effet, le territoire de la Hesse fut divisé en 1567 à la mort du landgrave Philippe le Magnanime entre ses quatre fils, puis recomposé entre les frères et cousins au fil des extinctions de lignes princières. Georges I<sup>er</sup> de Hesse-Darmstadt avait d'emblée fait de cette ville sa résidence princière. Des festivités y furent organisées pour son mariage, comprenant déjà, des danses. Son fils Louis (qui règne à partir de 1596) fut également favorable à la musique

<sup>15</sup> Dans un ballet anagrammatique, les danseurs sont rangés de façon à représenter des combinaisons de lettres qui forment successivement des mots différents.

<sup>16</sup> Paule Guiomar, « La musique dans trois fêtes à la cour ducale de Wurtemberg en 1609, 1616, 1617 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. par Jean Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, tome III, 1975, p. 393-409, cit. p. 402.

<sup>17</sup> Ludwig Kraft & Christian Wagenknecht (éd.), *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1979, vol. 1, p. 289 sq. Traduction par nos soins ; nous soulignons.

et à la danse. Le musicien Johann Möller, considéré comme l'un des fondateurs de la suite orchestrale allemande, publia en 1610 et 1612 chez l'imprimeur Balthasar Hofmann, un des premiers à publier de la musique à Darmstadt, des recueils de « Paduane » et Gaillardes à cinq voix<sup>18</sup>. On représenta à Darmstadt en 1600, pour le baptême de la princesse Elisabeth Magdalena, une des premières œuvres répertoriées en tant que « ballet » par les chercheurs, *La libération de la paix* (*Die Befreiung des Friedens*), qui révèle, tant par le thème que par le traitement allégorique, une parenté indéniable avec le prototype français, le *Balet comique de la Reine* (1581). En 1604, on y représente trois ballets pour le baptême de la princesse Sophie Agnès, puis en 1606 (toujours un baptême, toujours une princesse...), une « invention » particulièrement originale. On y inaugure en 1607 un manège où l'on dresse les chevaux « à la française ». En juin 1610, un événement important se produisit : le mariage de Philipp von Butzbach, frère cadet du landgrave, avec la comtesse Anna Margaretha de Diepholz. À cette occasion, on joua les pavanés de Möller et on donna des fêtes avec des inventions brillantes et des ballets. La chose n'est pas formellement attestée, mais l'événement aurait pu donner lieu à une rencontre princière, suivie d'un bal, pour lequel on aurait préparé une suite de danses telle qu'elle se trouve dans *l'Instruction pour danser*. Un maître à danser, du nom d'Estina, est attesté pour les années 1613/14 à la cour de Darmstadt, mais uniquement comme répétiteur des ballets, et il ne resta que seize mois en poste, avec un bon salaire<sup>19</sup>. Par la suite, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le landgrave Louis VI devait acquérir des titres de gloire pour ses mérites de danseur (il composa et dansa lui-même ses ballets pour son mariage en 1650, puis pour les baptêmes de ses fils en 1654 et 1658), au point que le maître à danser Louis Bonin le surnomma « Ludovicus Saltator »<sup>20</sup>.

De l'autre côté, à la cour de Hesse-Cassel, la vie culturelle était également très riche, avec le duc Guillaume IV (1532-1592) et surtout Maurice (1572-1632). Ce dernier, polyglotte, était particulièrement érudit et dominait de nombreux domaines du savoir ; il composait poésie et musique, et était un fin connaisseur de la littérature française. Il fit construire entre 1603 et 1606 un théâtre, dénommé *Ottoneum*, qui sera ultérieurement transformé en musée. Il est connu en particulier pour son activité de mécène : c'est lui qui finança le voyage d'études qu'effectua le jeune Heinrich Schütz en Italie, en 1609, permettant la découverte et l'appropriation par la musique allemande du *stile nuovo* italien,

**18** Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz, Schott., 1967 (*Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte*, vol. 8), p. 47.

**19** *Ibid.*, p. 53.

**20** Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*, Frankfurt & Leipzig, 1712 ; rééd. Berlin, Hentrich, 1996, p. 79.

illustré notamment par Monteverdi. Michael Praetorius se rendit à plusieurs reprises à Cassel, pour y acheter des instruments de musique de première qualité.

#### La cour de Wolfenbüttel

La cour certes modeste de Wolfenbüttel avait connu un essor culturel particulier sous le règne du duc Henri Jules (1564/89-1613), mécène et protecteur des arts, qui fut un des premiers à introduire à sa cour des comédiens professionnels ambulants (une troupe anglaise) et même à légitimer le théâtre en se livrant à l'écriture de pièces (des comédies, mais moralisées). Henri Jules avait des ambitions politiques au niveau du Saint Empire, et voulait se rendre indispensable à l'empereur Rodolphe II. Il accompagna donc une délégation à la Diète de Ratisbonne en 1603, dont Michael Praetorius faisait partie. La vie musicale à Wolfenbüttel était marquée par la forte personnalité de Praetorius, tout à la fois musicien, maître de chapelle de la cour (de 1595 jusqu'à sa mort), compositeur, organiste, théoricien de la musique, un des acteurs les plus importants des transferts culturels musicaux en Europe. Mais Praetorius avait également eu l'occasion d'accompagner le duc à la cour de Maurice de Hesse-Cassel, en 1605 et 1609, et fut très fortement impressionné par la musique polyphonique qu'il y entendit. Il y retournera en 1618, pour composer une musique à l'occasion d'un baptême princier<sup>21</sup>. Les liens entre les deux cours princières étaient donc très étroits.

La danse faisait également partie des divertissements très prisés à la cour de Wolfenbüttel – et cela demeurera une constante durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle – l'opéra prendra alors le relais. Dans son ouvrage *Il Ballarino*, le maître à danser italien Fabritio Caroso<sup>22</sup> avait du reste dédié une danse de bal à l'épouse du duc Henri Jules, Dorothee, une fille de l'électeur de Saxe. Mais tout changea avec la mort du duc en 1613, et l'arrivée au pouvoir de son fils Frédéric Ulrich (1591-1634), de caractère désagréable et indécis, très peu intéressé par les arts, la musique et la danse. C'est une période plutôt triste et instable qui s'ouvre alors, pour le duché de Wolfenbüttel et pour le musicien Praetorius, qui part pour Dresde et y reste fort longtemps<sup>23</sup>.

On pourrait s'étonner de cette constellation peu favorable. En effet, Frédéric Ulrich avait effectué le traditionnel voyage de formation (« Grand Tour ») en France dans sa jeunesse, précisément dans les années 1609-1610, en compagnie du duc Louis Frédéric de Wurtemberg (le jeune frère du duc régnant, celui qui devait se marier en 1617 avec

<sup>21</sup> Angene Feeves, *Instruction*, p. 37.

<sup>22</sup> Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, Venetia, 1581. Réédition New York, Broude Brothers, 1967 : *Bassa Ducale : All serenissima Principessa Madame Dorotea Duchessa di Bransvich & Lunemborc* (fol. 51v).

<sup>23</sup> Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius, « Diener vieler Herren »*. *Daten und Deutungen*, Aachen, Alano Verlag, 1991, p. 5-26.

Élisabeth-Magdalena de Hesse-Darmstadt). Rentré en août 1610, donc juste après l'assassinat d'Henri IV (en mai), il avait ramené dans ses bagages deux maîtres à danser français, « Philipp et Anthonius ». Ce dernier pourrait être Anthoine Emerald<sup>24</sup>.

C'est précisément au jeune duc Frédéric Ulrich, alors âgé de vingt et un ans, que Praetorius choisit de dédier son recueil de musiques de danse *Terpsichore*, car le dédicataire de l'œuvre en était aussi le commanditaire<sup>25</sup>. Ce recueil, publié en 1612, est un témoignage précieux de la connaissance que Praetorius, qui ne fit jamais le voyage de formation en France (ni en Italie du reste...), pouvait avoir de la pratique d'exécution de la musique de cour française au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que des dernières œuvres à la mode. Au n° 247 de son recueil, il cite un « Ballet de M. Vendosme » qui n'est autre chose que le *Ballet d'Alcine* représenté en janvier 1610 à Paris devant Henri IV – mais Praetorius semble ignorer le compositeur Pierre Guédron. Praetorius avait également une très bonne connaissance de la terminologie française de la danse (il ajoute dans *Terpsichore* une explication des termes français, mais l'avait déjà fait dans le tome III de son *Syntagma Musicum*<sup>26</sup> et des auteurs des musiques de danse : dans le § v, « Auteurs de ces danses françaises », il cite les quatre plus importants violons du roi, M. de la Motte, M. de la Fond, M. de la Grenee (qui aurait donc donné son nom à une forme de branle et un M. Beauchamp<sup>27</sup>). Il ajoute à cette liste M. Richehomme et M. Le Bret, en précisant que ces derniers ne reçoivent certes pas de pension du roi, mais excellent dans l'art de la composition, et ajoute qu'il y aurait à Paris environ trois cents maîtres à danser, qui pour la plupart composent également, sans parvenir au niveau de ceux qu'il a cités. On est donc fondé à croire que Praetorius a obtenu toutes ces informations par l'intermédiaire du maître à danser français Anthoine Emerald qui venait d'arriver à Wolfenbüttel en août 1610, et qui lui remit en mains propres ces copies de musiques de danses, probablement acquises à Paris à la demande de Frédéric Ulrich<sup>28</sup>. Mais Praetorius a scrupuleusement identifié les auteurs des mélodies : les trente morceaux accompagnés des initiales « F.C. » dans la publication sont dus à Francisque Caroubel, violoniste français d'origine italienne. Dans ce sens, Praetorius n'a joué qu'un rôle d'arrangeur.

**24** Uwe Schlottermüller, *Instruction*, p. 42.

**25** Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 2008, p. 39.

**26** La première édition connue du tome III du *Syntagma* (1619) est postérieure à *Terpsichore*. Mais comme Praetorius le mentionne dans l'introduction de *Terpsichore*, on peut penser que l'ouvrage était déjà en majeure partie rédigé, voire circulait sous forme manuscrite.

**27** Ce dernier n'est pas à confondre avec le futur maître à danser Pierre Beauchamps, auteur d'un système de notation chorégraphique publié par Raoul Auger Feuillet en 1700.

**28** Peter Holmann, *Michael Praetorius as a Collector of Dance Music*, dans *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, op. cit., p. 145-166, particulièrement p. 155.

La piste soulevée par Angene Feeves apparaît ainsi des plus convaincante. Il est très probable que le manuscrit de l'*Instruction* soit une forme embryonnaire d'un recueil de danses en vogue, qui ait ensuite donné naissance à *Terpsichore*. Praetorius aurait eu plus d'une année pour arranger les danses, compléter les musiques en les instrumentant, ajouter d'autres pièces, etc. Par ailleurs, le manuscrit de l'*Instruction* aurait pu être emporté par Frédéric Ulrich, par son secrétaire ou par le maître à danser lui-même, à Darmstadt en 1612, pour le baptême d'un enfant du landgrave Louis – mais au vu des échanges intenses entre cours princières, d'autres circonstances et d'autres configurations sont également envisageables.

### Des réponses... et des questions

En dehors des aspects strictement techniques abordés par le biais de la reconstruction des danses, et de ses lacunes flagrantes (par exemple, le fait qu'il ne contienne aucune courante, même si la danse dite « La Boesme » s'exécute avec des pas de courante), le manuscrit continue de poser des questions sur lesquelles on peut tenter de revenir en conclusion. Angene Feeves déjà, dans son introduction, s'était amusée à jouer les détectives avec la série : « What ? Who ? When ? Where ? Why ? »

La première question aurait trait au « What », au contenu de ce manuscrit : à l'évidence, il s'agit de simples indications sans prétention, rassemblées pour aider à mémoriser une suite de danses de bal, et en aucun cas d'un « traité ». Certaines danses se situent dans la filiation de celles déjà décrites plus de vingt ans auparavant par Arbeau dans son *Orchésographie* (*Branle simple*, *Branle gay*, *Branle de Montiranday*), d'autres sont plus proches de ce qu'évoquera, environ dix ans plus tard, François de Lauze dans son *Apologie de la danse*. Une autre pratique, celle de la danse à trois personnes<sup>29</sup>, rappelle nettement des pratiques italiennes illustrées par Fabritio Caroso et Cesare Negri. Mais le recueil contient également des danses probablement traditionnelles de France, certaines étant explicitement des danses d'origine régionale (de Bretagne, de Poitou, peut-être de Bourgogne). Ainsi peut-on constater que la question du style et de son éventuelle évolution historique, « entre Renaissance et Baroque », est centrale ; mais la variété des danses contenues dans le recueil et le caractère hybride des types de danse atteste également du brassage des différentes pratiques qui se faisait alors en Europe, sans doute déjà à la cour de France et dans l'espace germanique non moins qu'ailleurs.

Pour ce qui est du « Who », l'anonymat de l'auteur n'est pas encore levé, mais l'hypothèse la plus vraisemblable veut qu'il soit français, et plutôt maître à danser (et non pas un simple étudiant). Ce pourrait donc tout à fait être le dit Anthoine Emeraud, mais

---

<sup>29</sup> *La Danse du Chandellier*, même si elle rappelle aussi le *Branle du Chandellier* d'Arbeau.

sans aucune certitude – un certain nombre d’erreurs dans la transcription pourraient suggérer un copiste ? Dans tous les cas, la thèse émise par Angene Feeves de l’antériorité de l’*Instruction pour danser* par rapport à *Terpsichore* est convaincante pour des raisons matérielles, Praetorius ayant eu besoin d’un certain temps pour arranger les nombreuses danses et en préparer la publication, une entreprise toujours délicate. Par ailleurs, le programme que se fixe Praetorius avec son recueil *Terpsichore* et que révèle la structuration de l’ouvrage est incontestablement plus ambitieux : loin d’être une simple compilation, il vise à fixer une typologie des danses (réparties en cinq parties principales : branles, courantes, voltes, ballets, passameze et gaillardes), à partir de laquelle les danseurs des différentes cours princières peuvent créer ensuite leur propre performance et leurs propres séquences de danses, selon un principe élémentaire de combinatoire.

Quant au public destinataire de cette *Instruction* (« for whom ? »), c’est sans doute là la question la plus facile à résoudre, compte tenu du contexte général de la culture de cour, et de l’identité du commanditaire et du dédicataire du recueil *Terpsichore* : le jeune duc de Brunswick-Wolfenbüttel Frédéric Ulrich, désireux de briller dans les bals et autres réceptions princières, et pas encore marié. Les occasions et circonstances sont probablement liées aux fêtes princières données lors de mariages et/ ou de baptêmes, à l’instar de ce que précise Praetorius, des « divertissements des tables princières et banquets », ou encore de l’indication que l’on trouve dans l’*Instruction* à propos des « branles de Lorraine » : « que l’on danse à la Cour » (p. 107). Il s’agit donc de bals « de cérémonie », d’où la notion de « suite de danses ». Le public visé est essentiellement aristocratique, même si les bourgeois ne sont pas exclus.

L’*Instruction* révèle enfin un pan de l’histoire culturelle qui a trait aux pratiques des danses de bal vers 1600 dans l’espace germanique : les danses de l’élite s’y opposent aux danses dites « populaires » (même si elles ne le sont pas toujours...), les danses françaises nouvelles aux danses traditionnelles allemandes, attestant d’un incontestable succès et d’un rayonnement du nouveau modèle de divertissement et du nouvel *habitus* social, et de la volonté des élites princières d’acquérir un « capital culturel symbolique ». Elle révèle aussi à quel point, dans les études interculturelles, il importe de revaloriser le rôle des artistes, vecteurs essentiels de la circulation des modèles et du brassage des pratiques.

Ainsi l’approche délicate des sources d’archives réserve-t-elle parfois, au-delà des aléas de la découverte, bien des surprises et des joies. Dans ce cas précis, c’en furent de très belles.



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

---

Naïk Raviart, « Le manuscrit *Instruction pour dancer*. Quelques éléments de méthodologie », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancer (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)

# Le manuscrit *Instruction pour danser* Quelques éléments de méthodologie

**Naïk Raviart**  
Brest

## **Aborder le manuscrit**

Posons d'abord la question toute simple : Comment aborder ce manuscrit dont la terminologie, très déconcertante parce que très particulière, n'est jamais éclairée par l'auteur ?

Certes pas en se confrontant d'entrée de jeu avec l'une ou l'autre des chorégraphies complexes qu'il contient. Et ce, quelque curiosité et impatience en ait le lecteur et quelque appétit excitent pourtant prioritairement ces dernières chez ceux qui ont en vue le spectacle ou l'enseignement.

Bridant toute impatience, il convient de rester très longuement sur la suite traditionnelle des branles du début. Suite qui, on le sait, ouvre tous les bals, chez le roi comme chez les particuliers depuis les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui va continuer de le faire jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup>.

Lors des problèmes que ne manquera pas de soulever ultérieurement l'étude des autres chorégraphies, c'est en bien des cas de réinterroger cette base sur nouveaux frais que viendra la lumière.

Longue, détaillée, rigoureuse, scrupuleuse, l'étude de cette première suite va devenir le sésame de l'ouvrage.

On se gardera de penser après un premier regard : « Bon, à part une énonciation différente de celle d'Arbeau et de très légers réaménagements, c'est en fait la suite que je connais déjà. » Auquel cas on se tromperait. L'identité apparente recouvre en fait bien des différences dont certaines sont de conséquence pour l'interprétation ultérieure des pièces complexes. Pour le déchiffreur, l'étude de cette première succession de branles est donc ce que la pierre de Rosette a été pour Champollion.

En effet, du fait que la plupart de ces branles hérités du passé – simple, gay, de Poitou, de Montirandé, gavotte –, nous sont connus déjà dans les formes qu'en ont rapportées soit Arbeau soit de Lauze, il devient en conséquence loisible, à condition de procéder avec prudence et

critique, de tenter d'élucider un vocabulaire abscons que rien n'éclaire. Bref, de découvrir quelle clé – quelles clés – ouvre (nt) cette serrure particulière.

La prudence est toutefois de mise ce faisant. La vigilante critique aussi. Il est en effet nécessaire de rester conscient que, pour reconstituer ces branles d'ouverture, nous n'avons aucun droit de remplacer purement et simplement les obscurités du texte par des clartés venues de près de vingt ans en amont, dans le cas d'Arbeau, de près de vingt ans en aval dans le cas de de Lauze. Car cela reviendrait alors à chercher sous un lampadaire le trousseau de clés perdu ailleurs dans l'obscurité, sous prétexte que sous le lampadaire, au moins, il y a de la lumière.

### Une identité singulière, des incarnations multiformes

Se référer à Arbeau, si en amont soit-il, c'est évidemment indispensable, car lui seul permet d'appréhender l'architecture première des unités, la structure du mouvement. Ce que j'appelle les « murs porteurs » ou plutôt les « poutres maîtresses » porteuses de l'ouvrage. Chez lui, un *double*, c'est clair, c'est lisible, un *simple* aussi. Pour le premier, une succession régulière de quatre appuis – trois si le joint terminal laisse un pied en suspens – indexés sur les temps et commencés pied largi. Pour le second, deux appuis – un seul si le joint terminal est en suspens – indexés de même sur deux temps musicaux seulement.

Voilà l'identité foncière du pas. Identité qu'il conviendra de reconnaître et respecter sous ses divers avatars, ses mutations de détail, les traits ajoutés, les diminutions d'appuis, les divers enjolivements dont le pas est susceptible.

Aussi serons-nous à coup sûr dans l'erreur si notre interprétation nous amène à nier cette structure de base dans tel ou tel branle dont l'équilibre structurel est pourtant un donné premier, un marqueur de son identité – ainsi le branle simple articulant par nature un double à un simple, voire le premier branle de Montirandé articulant une succession de doubles. Plus avant dans le déchiffrage, au moment d'étudier les trois branles coupés complexes du manuscrit (Chapelle, Lorraine, Grenée) la découpe structurelle de leurs mélodies<sup>1</sup> devra de même guider nos interprétations. Ne pas la respecter serait risquer le barbarisme, au moins le solécisme.

Déjà du temps d'Arbeau, il arrive cependant communément que l'on étaye les grosses poutres qui soutiennent l'édifice par des poutrelles plus menues. Ou qu'on les remplace

---

<sup>1</sup> Le manuscrit *Instruction pour danser* ne comprend aucune mélodie. Mais la correspondance musicale de la presque totalité des danses du recueil peut être établie avec le *Terpsichore* de 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).

carrément. Ce sont ces « assiettes de pied » multipliées par lesquelles, dit-il à Capriol, on peut « hacher par le menu vng double »<sup>2</sup>, remplaçant chaque minime blanche par deux minimes noires.

Ces diminutions n'affectent jamais chez Arbeau la structure d'ensemble. L'édifice reste lisible.

Les successeurs d'Arbeau vont, eux aussi, ajouter des poutrelles. Renchérir encore sur les ornements. Distribuer au sol de façon originale, en les éloignant parfois les uns des autres, des appuis qui pouvaient être groupés en même place. Éventuellement l'inverse.

Notre manuscrit le fait. À sa suite, de Lauze et Mersenne vont de leur côté pousser les diminutions aussi loin qu'une agilité corporelle le permet.

Sans passer ici en revue tous les branles de la suite pour les comparer à ce qu'il en est dit chez De Lauze et Mersenne – mais qui entend déchiffrer le manuscrit en a bien sûr pour sa part l'obligation –, prenons l'unique exemple du branle simple :

- Pour Arbeau, il comptait six appuis.
- Pour notre scripteur, il en a huit.
- Pour de Lauze<sup>3</sup>, il en a toujours huit en 1623, mais ce ne sont pas les mêmes, et ils ne sont pas distribués de la même façon au sol.
- Pour Mersenne en 1636<sup>4</sup> il en a dix.

Branle gay excepté, tous les autres branles d'ouverture voient de la même façon leurs appuis multipliés dans le manuscrit.

Et du coup, le dessin de leur structure, les lignes de force de leur architecture, sont par là même gommés, noyés dans un incessant monnayage de pas. Monnayage tel que cela aboutit parfois dans les branles composés ou « coupés » (ceux de la Chapelle, de Lorraine ou de la Grenée) à des appuis si brefs que, précipités sur les subdivisions de la pulsation, il en résulte une sorte de trépignement, soit que l'on passe d'un pied sur l'autre, soit que l'on sursaute pour rester en même appui.

Pour autant, si brouillée que puisse devenir l'image première des unités anciennes (double, simple, et articulation qui est la leur) il semble bien que les combinaisons nouvelles où elles se trouvent impliquées n'en remettent pas réellement en cause la struc-

<sup>2</sup> Thoinot Arbeau, *Orchesographie, méthode, et teorie en forme de discovrs et tablature pour apprendre a dancier...*, Langres, Jehan des Preyz, 1596 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972, p. 33r.

<sup>3</sup> 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, p. 38.

<sup>4</sup> 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.

ture fondamentale. La musique est d'ailleurs là pour porter de son côté témoignage de la pérennité de structures correspondant parfaitement aux structures motrices en question. Quelques diminutions admette-t-elle de son côté, c'est d'évidence à elle qu'il revient au premier chef d'incarner clairement l'armature de ces branles et de nous guider dans nos reconstitutions<sup>5</sup>.

On n'y insistera jamais assez.

Soulignons-le donc : à jouer sur les monnayages internes, à dédoubler éventuellement les clauses pieds joints, les pas peuvent certes paraître déplacer la césure elle-même dans certains branles (ici je pense au branle simple), ou réorganiser rythmiquement les appuis à l'intérieur d'une cellule unique (ici je pense au branle gay), il n'en reste pas moins que cette structure – dont la musique assume désormais parfois seule la pleine évidence – reste prégnante<sup>6</sup>.

Cette conformité des structures musico-motrices sera mise en évidence dans nos ateliers de l'après-midi. (Ainsi, prenant pour exemple le branle simple, on verra comment le manuscrit, tout en gardant inchangées et la structure motrice et son intime adéquation avec la structure musicale, amène pourtant à en métamorphoser radicalement l'apparence par un monnayage original des appuis.)

En plus des « poutrelles » que notre manuscrit adosse donc aux poutres porteuses d'Arbeau – à savoir ces appuis multipliés –, j'ai évoqué les enjolivements dont ces poutrelles sont susceptibles.

J'entends par là ce que Mersenne va bientôt appeler des « mouvements », employant ainsi dès 1636 un vocabulaire qui va rester en usage jusque tard sous l'Ancien Régime. À savoir tous ces pliés, élevés, relevés, sautés, etc. qui peuvent affecter chacun des appuis, soit qu'ils le préviennent, soit qu'ils coïncident avec lui, soit qu'ils le parachèvent.

Chez notre scripteur, ces mouvements ne sont pas répertoriés comme tels. Pas plus d'ailleurs qu'ils ne le seront en 1623 chez de Lauze.

Pourtant Mersenne dénombre pour sa part 12 mouvements dans le branle simple, 18 dans le branle à mener de Poitou, et 24 dans le branle double de Poitou, par exemple.

---

5 Là encore il y a dans *Terpsichore* abondance de notations musicales pour la suite initiale des branles début XVII<sup>e</sup> suivies de plusieurs branles particuliers originaux.

6 Elle le reste jusque dans la belle Danse près d'un siècle plus tard. Quoique la dénomination s'en soit alors perdue, les avatars de doubles et de simples y foisonnent cependant. Le double lui-même, le plus dépouillé, le plus classique, s'observe encore tardivement dans des compositions hybrides entre branle et belle Danse, tel *Le Traquenard*. Ne sous-estimons donc pas la prévalence de cette unité, sous la multiplicité des formes qu'elle peut revêtir, à l'époque de notre manuscrit.

(Si tant est, bien sûr, que ces « mouvements » sur lesquels Mersenne ne s'explique pas renvoient bien à une qualité gestuelle différenciée.)

Ne concluons pas pour autant à l'absence de ces mouvements dans les branles à l'époque du manuscrit.

Ils existent bien.

Car si cette dénomination générale est ignorée, la réalité qu'elle désigne ne l'est pas. Elle s'énonce simplement de manière particulière selon le pas particulier envisagé. Les indications, trop rares, en sont éparses au fil des descriptions : on trouve ainsi des « temps relevé », voire, plus précis et détaillé un « petit relevé du talon », des « glissades » ou des pas « glissés », des pas faits « en sautant », sans que rien, pour chaque branle, soit systématiquement et méthodiquement consigné.

Il est intéressant, pour qui interroge l'histoire de la danse dans l'optique de celle des sociétés et des mentalités, de constater que ni les facultés d'analyse ni celles d'énonciation – les deux vont toujours de pair – ne sont encore aptes à l'époque à rendre compte de ces finesses du mouvement. Et, par contrecoup, Arbeau paraît immensément grand, et par son entreprise et par la manière dont il s'en est acquitté.

## L'élucidation de la terminologie

L'élucidation de la terminologie pose problème. La qualifier de « casse-tête » se rapprocherait mieux de la réalité.

Pour aider à en prendre la mesure, disons que l'on trouve en vrac (nous modernisons l'orthographe) :

*Pas coupé, pas découpé, pas de la courante, pas démarché, pas fermé, pas de la gavotte, pas glissé, pas grave ou gravé, coulade, glissade, grands pas, petits pas, pas marchés, pas posé, pose, pas battant, pas relevé, pas de la volte, retirade, assemblé, pied levé, cadence, cadence glissée, cadence relevée, fleurets, florets, fleurette, favori, feuillet, relevé, saut, petit saut, battu, temps, temps relevé, et les expressions couper un pas, relever un (ou plusieurs) pas (ce qui pose évidemment la question : est-ce que relever un pas est la même chose que faire un pas relevé?).*

Quelle signification donner à tous ces pas ? Est-ce que *pas coupé* et *pas découpé* sont une seule et même chose ? Et sinon, quelle différence entre eux ? Est-ce que *pas relevé* et *relevé* sont distincts ou bien synonymes ? Dans quel rapport, alors, avec *temps relevé* ? Et quel rapport avec ce qu'est un « pied en l'air » chez Arbeau ? S'agit-il d'une même réalité, et l'indication vaut-elle alors comme chez cet auteur pour le pied qui s'élève en l'air ? Ou ne s'agit-il pas en l'occurrence de la réalité inverse, l'injonction valant au contraire cette fois pour le pied sur lequel on se relève ? C'est l'option qui semble prévaloir souvent, mais

qui pourtant peut se trouver à l'occasion battue en brèche dans le manuscrit : erreur du scripteur ? Plurivalence de sa terminologie ?

Faire « 3 pas relevés » a-t-il même sens que « relevez 3 pas » ou cette dernière injonction ne nous avertit-elle pas d'en relever le seul premier au sortir d'un plié ou d'un pas pris à plat et d'en conserver ensuite simplement l'élévation ? Bref, n'a-t-elle de sens que par rapport à l'appui précédent ?

*Glissé* et *glissade* sont-ils équivalents ? (L'une d'entre nous voit un seul appui dans la glissade là où il me paraît personnellement y en avoir deux.)

De tous les différents contenus qui ont pu être donnés au mot *cadence*, y en a-t-il un qui s'impose dans le manuscrit ou faut-il trouver à ce mot une acception nouvelle ? (Il convient ici d'interroger entre autres le sens qu'Arbeau donne à ce mot dans la gaillarde, comme de regarder quel motif conclusif – saut précédé ou non d'un assemblé – Lorin et Feuillet font correspondre à une cadence terminale. Le saut étant différemment indexé sur les temps chez ces deux auteurs et révélant par là même une appréciation nuancée de la clausule – la ressent-on comme étant rendue par l'assemblé ? Par le saut ? – la question s'en pose à propos de notre manuscrit.)

Et enfin, tous ces fleurets (« floretz » ou « fleuretz ») que nous devons faire cet après-midi dans notre bourrée, quel contenu stylistique leur donner ? Arbeau doit-il nous guider, avec son fleuret terminé par une grève qui ne vaut peut-être que pour la gaillarde<sup>7</sup> ? Doit-on choisir, comme le faisait naguère l'une des reconstitutrices, de se tourner vers les *fioretti* des traités italiens ? Doit-on s'inspirer rétroactivement de la leçon du Grand siècle ? Mais dans cette dernière hypothèse sur quoi nous aligner ? Sur les fleurets tels que les veut Feuillet, au simple prétexte que la dénomination serait la même ? Sur les pas de bourrée ? Mais c'est que ceux-ci ne sont pas les mêmes pour Furetière et Rameau, par exemple. Quel critère, alors, pour choisir les uns de préférence aux autres ?

Pour essayer d'y voir un peu plus clair, il est impératif de relever toutes les occurrences de chacun de ces pas afin de voir si les contenus qu'on est amené à leur prêter « fonctionnent » dans chacune des situations où ils sont employés.

Nul ne peut se dispenser de cette étape fastidieuse s'il veut être crédible en ses reconstructions.

---

7 Arbeau use aussi de fleurets dans la *Pavane d'Espagne*. Mais il n'en détaille pas en ce cas les appuis comme il l'a fait pour la gaillarde. On est donc en droit de se demander si le style par haut qu'a le fleuret dans la gaillarde reste pour lui de mise dans cette pavane particulière – à l'instar du style terre à terre de la pavane ordinaire – et si l'on n'y doit pas remplacer la grève par un simple pied en l'air privé de saut et de moindre amplitude. Ceci est de conséquence pour notre bourrée.

L'ordinateur est en ce cas d'une grande aide. Encore faut-il y avoir préalablement saisi tout le texte du manuscrit.

L'ayant fait, on peut alors vérifier si, dans la totalité des occurrences où apparaît telle ou telle dénomination de pas, il y a bien continuité pour ce qui est de la latéralisation des appuis avec ceux supposés prévenir le pas comme avec ceux supposés lui succéder. Selon qu'il y a cohérence ou incohérence, l'interprétation proposée s'en trouve confortée ou infirmée.

Disons tout de suite la conclusion d'un tel travail – conclusion qui va se trouver vérifiée quand l'on passera à l'étude attentive et au déchiffrement minutieux de chaque chorégraphie – : outre que le manuscrit est truffé d'erreurs du scribe, la terminologie n'est pas toujours univoque. Le même pas peut se voir désigné de façons différentes. Et, à l'inverse, il semble que la même désignation puisse, en certains cas au moins, renvoyer à une action différente. Il arrive ainsi certaines fois que *relevé* équivaille à *pas relevé*, d'autres fois, il n'équivaut qu'à *levé*.

Mettre la terminologie du manuscrit en regard de celle de De Lauze dans son *Apologie de la danse* présente un certain intérêt mais n'autorise pas de conclusions assurées. De Lauze use pour sa part de « Glissés », « coulés », « coupés », « entrecoupés », « chassés coulants », « chassé hors terre », « temps en rond », « retirade », « retirade croisée », « demi-cabriole », « entrechat », « pas chassé ». Sa terminologie recoupe rarement celle de notre écrit, et quand elle le fait, ou bien les pas sont d'évidence, ou bien rien ne vient garantir qu'on est en droit d'extrapoler.

J'arrête là en ce qui concerne la terminologie. Mais puisque Arbeau, de Lauze, Mersenne ont été appelés à témoigner, soulignons qu'il est intéressant de remonter jusqu'à Arena dont la dernière édition remaniée et complétée de *Ad suos compagnones studentes* est de 1531. Pourquoi ? Parce que notre manuscrit présente parfois des avatars de doubles façon Arena. Le double d'Arena – qu'Arbeau appelle « mon maître Arena » – n'est pas celui d'Arbeau. Un double à gauche commence pour lui par le joint – ce qui revient en fait à le commencer du pied droit – et se termine pied largi. Nous avons des pas comparables dans le manuscrit. Et s'il est établi que des doubles et des simples de cette nature ont prévalu dans le midi de la France dont vient Arena, au point qu'on les retrouve à terme dans les *contrapas* du Roussillon et la Sardane, on a des raisons de penser qu'on a pu à l'occasion jouer de la combinaison des différents faciès de ces unités dans une même chorégraphie. Certaines compositions anciennes, branles ou Canaries, semblent en effet les avoir mélangés.

Je m'arrête ici en ce qui concerne ce chapitre, et ne vais pas plus avant dans la comparaison des traités – sans même prendre en compte les traités italiens<sup>8</sup> –, car ce serait à soi seul une étude. Seule la méthodologie nous retient ici.

## La bourrée, problèmes méthodologiques

Si la bourrée du manuscrit est bien celle dont Praetorius donne deux thèmes mélodiques en 1612<sup>9</sup>, il faut alors savoir que :

- ou bien cette bourrée est loin d'être nouvelle à cette date où elle apparaît dans *Terpsichore*,

- ou bien elle a été précédée par une bourrée plus ancienne.

C'est en effet dès février 1604 qu'il est fait mention pour la première fois d'une bourrée à la Cour<sup>10</sup>.

L'année suivante, toujours en février, le jeune Louis XIII de quatre ans gambade sur l'air de la « vieille bourrée ». Quelques jours plus tard, il demande à Indret et Boileau, ses joueurs de luth et de violon, de jouer les airs de « la bourrée vieille et nouvelle ».

Quel contenu moteur, cette toute première bourrée de Cour ? Quelles évolutions ? Quel pas ? Quel accompagnement musical ?

Nous n'en avons aucune idée. Nul ne détaille la danse, nul n'en donne la mélodie. Nous avons juste un nom, c'est tout.

Des deux airs de Praetorius, l'un serait-il cette « vieille bourrée », l'autre la « bourrée nouvelle » ? Il serait peu sérieux de le conclure sur de telles bases.

Mettons en garde aussi : il serait imprudent de conclure avec assurance de ces mentions « vieille » et « nouvelle » à deux chorégraphies différentes. Il a fort bien pu en effet coexister deux airs différents, l'un ancien, l'autre nouveau, avec même contenu dansé.

Bref, tout chercheur sérieux est dans l'impossibilité de conclure quoi que ce soit en dehors de l'existence d'une danse de ce nom, déjà, dans un passé certes pas très reculé,

<sup>8</sup> Ainsi la « danse du chandelier » du manuscrit est-il bien le branle de la torche, mais plus chorégraphié, à la façon des Italiens (*Ballo del fiore*, ou *Ballo del Piantone*).

<sup>9</sup> Je ne parle jamais que de deux airs chez Praetorius alors qu'il y en a trois *stricto sensu*. Mais le troisième n'est en fait qu'une variante du second.

<sup>10</sup> *Journal de Jean Héroard médecin de Louis XIII*, sous la direction de Madeleine Foisil, Paris, Fayard 1989. Jusqu'à la date de cette publication, il fallait soit travailler sur le manuscrit original de la BnF très peu lisible soit s'en remettre au *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628)*, Extrait des manuscrits originaux par MM. Eud. Soulié et Ed. de Barthélemy, Paris, Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1868. Or ni la mention de « bourrée » en 1604 ni celle de « bourrée vieille » et « nouvelle » n'apparaissent dans ces extraits, les seuls pourtant à avoir fait longtemps référence.

mais passé tout de même, à l'époque de notre manuscrit (si tant est du moins que notre manuscrit, comme je le crois, date bien de c. 1612). Cette bourrée initiale est-elle la nôtre ? Peut-être. Comme elle peut tout aussi bien être une version différente qu'aucun document n'aurait consignée et qui, précédemment, aurait lancé le genre.

On verra cet après-midi combien l'on a de problèmes insolubles à reconstituer certains passages de la danse sur l'un ou l'autre air de *Terpsichore* si l'on veut rigoureusement se conformer aux injonctions du scripteur sans postuler qu'il a fait erreur.

En bien des passages de cette bourrée, il nous faudrait en effet un air de 6 mesures en partie A, comme le premier de Praetorius, mais de 8 mesures en partie B, comme le second de cet auteur.

### Quel air pour cette bourrée ?

En tout état de cause, il est important pour nous de savoir que ces deux airs attestés par Praetorius ont eu un destin tout différent. En être conscient, s'interroger sur ce que cela implique est de conséquence pour nos reconstitutions.

La danse, associée au seul deuxième air consigné par Praetorius, va faire une prodigieuse et durable carrière et être un « tube » en France comme à l'étranger. Le fait n'est pas indifférent. Ni en ce qui concerne le support musical auquel nous allons nous-mêmes nous arrêter, bien sûr, ni, au-delà, en ce qui concerne le contenu chorégraphique lui-même. Tout au moins dans le cas où la danse a fait souche en ces pays étrangers, y a été consignée et peut être, de ce fait, à même de jeter des lumières rétrospectives sur le modèle initial.

Quelle carrière en effet ! On retrouve l'air avec paroles chez Mangeant dès 1615, rangé parmi les « Airs de plusieurs ballets qui ont esté faits de nouveau à la Cour, avec *la* bourrée »<sup>11</sup>. Un recueil manuscrit, dit « manuscrit de Lille », en donne à son tour peu après les couplets<sup>12</sup>.

On le retrouve cette même année 1615 comme « bouree d'Avignon » dans *Secretum Musarum*, de Nicolas Vallet<sup>13</sup>. La même année, toujours, Georg Leopold Fuhrmann le répertorie à Nuremberg dans son *Testudo Gallo-Germanica*.

<sup>11</sup> Jacques Mangeant, *Le Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps*, Caen, Jacques Mangeant, 1615. C'est moi qui souligne. Le premier couplet en est : « Veux-tu donques ma belle / Estre tousiours cruelle / Sans appaiser la flamme / Qui consume mon ame ? ».

<sup>12</sup> *Chansons françaises du XVII<sup>e</sup> siècle*, F-Pn, NAF 10443. Ce même recueil contient d'autres danses du manuscrit *Instruction* dont la courante *La Bobémienne*.

<sup>13</sup> C'est sous cette même dénomination – plus exactement sous celle de « Bourée d'Avignons » et non comme il est parfois déchiffré « Bourée d'Avignone » – que Philidor le note rétrospectivement dans son *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François I<sup>er</sup>, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, Recueillis par Philidor l'Aîné en 1690* (F-Pn, Musique, Rés. F-494).

C'est à partir de cette même date – sinon même avant – que, dans un échelonnement de recueils – *Thysius Lute book*, *T' Vermaeck Der Jeught*, *Apollo of Ghesang der Musn*, *Het Leydsch Vlaemanuscritch Orangien Lely-Hof*, *Nederlandtsche gedenck-clanck*, *Extractum Katholicum*, *Gulde-Jaers Feest-Dagen*, sans compter les compilations anonymes de *song-books* –, divers auteurs s'emparent de l'air, devenu timbre, actant souvent son origine française et le type de danse qui est sien par la dénomination « Labore » ou « Laboré de France » ou encore « De Niewe Laboré ».

Jan Starter ne manque pas de reprendre la mélodie dans son *Friesche lusthof* en 1621. On la retrouve vers ces mêmes dates dans *Boerenlietjes* sous l'incipit « Blaeu gaeren en koper draet », et plus tard dans *Der Fluyten Lust-hof* de J. van Eyck sous celui de « Stil stil een reys ».

La Hollande, relais habituel des productions françaises, n'est pas seule à consigner l'air. On trouve très tôt celui-ci dans les manuscrits écossais pour luth : *Rowallan manuscript*, *Skene manuscript* et *Straloch manuscript* (c. 1612/1620), tantôt sous le titre « La voici », tantôt sous celui d'« Ostend » (l'air aurait-il été en circulation déjà dès le siège de cette ville et sa reddition, en 1604<sup>14</sup> ?).

Il est de même consigné en Suède, ainsi qu'en Italie où il est dit « Ballo Francese ». En Angleterre, les natifs le font servir à une de leurs contredanses pour deux couples de vis-à-vis, *Parson's Farewell*, où certaines actions gardent trace de la chorégraphie de notre manuscrit<sup>15</sup>. Sans réellement aider à en dissiper les obscurités, elles en confortent toutefois certaines interprétations, tout particulièrement en ce qui concerne le double en glissades.

La mise en situation de danse cet après-midi éclairera ce qui est par force obscur en cet exposé théorique quant aux problèmes que rencontre le choix du deuxième air – seul retenu pourtant – pour y faire correspondre les évolutions du manuscrit.

## Ma conclusion portera sur la prudence méthodologique

Nous avons certes le droit d'aborder les documents dans une perspective de praticiens – je suis moi-même danseuse et enseignante en danse –, mais à condition de ne pas aliéner les devoirs du chercheur.

Le manuscrit est truffé d'erreurs objectives<sup>16</sup>.

Celles-là sont faciles à voir et donc souvent – pas nécessairement toujours – à corriger.

<sup>14</sup> Je me suis en partie appuyée ici sur l'érudit travail de Ruth van Baak Griffioen, *Jacob van Eyck's "Der fluyten lust-hof" (1644-1655)*, Utrecht, Koninklijke vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis, "Muziekhistorische monografieën", 13, 2005.

<sup>15</sup> Playford, John, *The English Dancing Master*, London, J. Playford, 1651.

<sup>16</sup> Lesquelles s'expliqueraient au mieux dans le cas d'un texte dicté à un scribe ou bien d'une recopie et mise au net par le scribe d'un document antérieur (copie répétée de la même ligne, par exemple).

Mais il est de longues séquences, dans les suites de branles coupés par exemple, où le scripteur préconise des successions d'appuis contradictoires (alors, par exemple, qu'un pas a laissé le danseur sur le pied droit, il lui est prescrit de prendre l'appui suivant en progressant de ce même pied). Impossible de déterminer sans arbitraire où se situe l'erreur. Les erreurs, car elles s'accumulent parfois.

Bien sûr, chacun va être, sans même s'en rendre compte, tenté de décréter qu'elles sont là où ça l'arrange qu'elles soient.

Mais nul n'a le droit de tels réaménagements.

En corrigeant ainsi le texte, on perd de vue – et l'on masque pour d'autres – que des interprétations différentes de la séquence auraient été également envisageables.

Il n'y a pas toujours plusieurs interprétations possibles, mais cela arrive. Également recevables dans leur différence. Sans moyen de trancher entre elles avec certitude, donc.

Au-delà de ce qui lui vient spontanément à l'esprit, ou de ce à quoi, après réflexion, il s'arrête, le chercheur a l'obligation de rechercher et de recenser toutes les versions plausibles de la même séquence. Il peut bien sûr incliner pour sa part à donner plus de crédit à l'une d'entre elles. Il lui est alors loisible de le justifier par une argumentation. Mais quelque peu de crédit qu'il accorde – peut-être avec raison – à d'autres possibilités, il ne doit pas masquer qu'elles existent. La lumière viendra peut-être un jour – appuyée, qui sait, par de nouvelles découvertes – de cette incertitude respectée et même soulignée.

Croire, à tort, que l'on sait, est une ignorance.

Savoir que l'on ne sait pas est un savoir. Gros de savoirs à venir mieux fondés.

Mais ceci posé, n'allons surtout pas conclure à l'inverse que tout se vaut. Les uns interpréteraient simplement comme ci, les autres comme ça, et chacun serait fondé dans ses préférences.

Non, tout ne se vaut pas.

Certaines interprétations sont récusables. Soit qu'elles contreviennent de façon flagrante à l'organisation interne du mouvement, soit qu'elles outrepassent l'architecture musico-motrice, soit que, parfaitement gratuites et fantaisistes, elles soient arbitraires, soit enfin qu'elles s'inscrivent à faux par rapport à la leçon du passé que viendront garantir de leur côté les leçons à venir de la belle Danse.

Si toutes ces prudences, ces réserves, cet outillage méthodologique déçoit et contrarie qui veut reconstruire ces danses pour la scène et l'enseignement – au point que, parfois, sans en être toujours conscient, il passe outre –, c'est pourtant ce à quoi doit s'en tenir impérativement le chercheur.

Quitte à conclure : on ne peut absolument rien reconstruire d'assuré à partir d'un tel texte. Ce qui est le cas souvent, soulignons-le, dans le manuscrit qui nous intéresse.

On peut certes dégager des structures, avoir une vue claire quant aux agencements nouveaux d'unités anciennes, comprendre les mécanismes à l'œuvre dans l'évolution des pas et des formes de la danse, se faire une idée du déroulé d'une chorégraphie particulière, en tirer par là même des enseignements qui intéressent l'histoire de la danse. Mais toute reconstitution qui se prétendrait assurée encourrait le risque d'être illusoire. À quelques exceptions heureuses près cependant : outre certains branles de la suite initiale, une danse entière telle la Gillotte, ou bien tel ou tel passage clairement décrit dans l'une ou l'autre suite de quatre branles ou dans une chorégraphie pour couple seul. Ne reste alors en de tels cas matière à discussion que ce que l'on convient d'appeler « le style », c'est-à-dire la manière de donner vie à la danse. Et là, ce n'est certes pas le moindre, mais il s'agit d'un autre sujet.

Le travail du chercheur, on ne le dira jamais avec assez de force, n'est pas d'apporter des solutions, il est d'apporter des questionnements fondés. Ces « ignorances solidement fondées » que Jean Rostand estime la condition même d'une science qui progresse, il faut avoir le courage de lucidement les reconnaître et les nommer telles. Quitte à passer aux yeux du public pour celui – ou celle – « qui ne sait pas », alors que qui les travestira passera pour celui ou celle « qui sait ».

L'honnêteté intellectuelle réclame cette lucidité. En toute conscience que dissimuler ces obscurités c'est barrer la route à quelque lumière ultérieure que ce soit.

Le chercheur en histoire de la danse a les devoirs de tout historien. Mais à leur différence, il est soumis à la formidable pression que représente l'incessante demande de répertoire nouveau en danse ancienne pour les ateliers de danse ou pour la scène.

Cette demande, cette impatience, n'est pas accordée au temps long de la recherche historique.

Il me paraît important de terminer en soulignant combien avoir pour seule perspective la reconstitution pratique de ces répertoires pour la scène ou l'atelier est regrettablement réducteur. Car si notre saisie de ces danses est insuffisante pour les restituer avec exactitude, ce que nous en appréhendons est toutefois de grande conséquence dans un autre registre : l'histoire même de la danse. Nous avons en effet avec ce manuscrit un matériau riche, éloquent et significatif au-delà même de ses obscurités. Grâce à lui, nous avons désormais pour retracer une période charnière de cette histoire des moyens qui nous faisaient jusque-là défaut. Non qu'il comble à lui seul la solution de continuité entre

Arbeau et de Lauze et ses successeurs<sup>17</sup>. Mais du fait qu'il permet d'appréhender de façon détaillée le jeu des mécanismes à l'œuvre dans le renouvellement des répertoires, il donne contenu concret, ancrage avéré, à la perception qui était nôtre de l'évolution de la danse. Il permet ainsi du même coup de mieux révéler et appréhender les évolutions – voire les mutations – de la société à travers ce registre particulier. Nul besoin pour ce faire de pouvoir déterminer à coup sûr si tel pas découpé tombe sur telle ou telle croche, et si le relevé dure tout un temps ou une pulsation seulement.

C'est donc à nous, chercheurs, qu'il revient de trouver quelles questions poser à ce texte pour qu'il nous parle de façon féconde, par-delà même l'incertitude qui reste nôtre quant au contenu rigoureux des pas dont il rend compte.

---

**17** Il serait d'ailleurs naïf de penser que l'évolution qui a affecté la danse a été linéaire et qu'il nous suffit de relier entre eux les documents qui nous sont parvenus pour en rendre compte. Nous mesurons sans doute très mal le foisonnement et la diversité des pratiques qui, peu à peu canalisées, ont dessiné une ligne de force.





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

---

Patrick Blanc, « Aux origines de la suite à la française : la suite de bal. Suites à la française... », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancier (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2017, mis en ligne le 03-01-2017.

URL : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/instruction-pour-dancier>

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)

# Aux origines de la suite à la française : la suite de bal

Suites à la française...

**Patrick Blanc**  
Strasbourg

## Dancer les dances...

La découverte à Darmstadt du manuscrit *Instruction pour dancer les dances*, sorte de manuel chorégraphique datant des années 1610, puis sa publication en 2000<sup>1</sup>, ont donné lieu à diverses tentatives de réalisation chorégraphique au cours des dernières années. Tout en considérant avec prudence ces réalisations, qui restent bien sûr des interprétations, nous pouvons aujourd'hui nous faire une représentation radicalement nouvelle de l'art chorégraphique au début du XVII<sup>e</sup> siècle, plus précisément de la danse de bal. Ma modeste contribution aux recherches longues et patientes qui ont été menées, a consisté principalement – auprès de Christine Bayle et dans le cadre de sa Compagnie l'*Éclat des Muses* – à proposer et expérimenter diverses options musicales devant servir à la pratique et à la recherche chorégraphique. La problématique principale a consisté à suggérer une mise en correspondance en termes de mesure et de phrases musicales, entre musique et danse. Ces expériences, qui se sont déroulées sur plusieurs années, m'ont permis de me former une image concrète de diverses suites de branles telles qu'elles ont pu être dansées dans les cours de France et certaines cours européennes, ces suites étant connues jusqu'alors seulement par les chroniques ou les partitions musicales. De nombreuses réalisations publiques ont été réalisées, incluant des musiques issues des manuscrits de la collection Philidor, de *Terpsichore* de Praetorius, des livres de luth de Robert Ballard et de Nicolas Vallet, du Manuscrit de Kassel<sup>2</sup>...

---

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

**2** Pour toutes ces références musicales, voir *infra*.

Deux écrits sur la danse ont été principalement étudiés lors de ces expérimentations : l'*Instruction* déjà évoquée, ainsi que le traité *Apologie de la danse* de François de Lauze<sup>3</sup>. Ces deux textes français décrivent par le menu des chorégraphies variées, où une suite de branles se distingue particulièrement. Centrale et commune, elle est souvent nommée simplement « La suite des branles », ou plus brièvement encore « Les branles ». Formée de la même façon dans ces deux ouvrages de six danses (branle simple, branle gay, branle de Poitou, branle de Poitou double, branle de Montirandé, gavottes), sa caractérisation en tant que suite obligée apparaît incidemment dans *Instruction* : « Fin des 6 branles qui se dansent de suite<sup>4</sup>. » Elle est en revanche très explicitement dénommée chez F. de Lauze :

Il est fort à propos maintenant qu'un Ecolier peut avoir acquis le port de la jambe, de lui montrer la suite des Bransles<sup>5</sup>.

Il m'a semblé inutile de parler ici par le menu du surplus de la suite des bransles<sup>6</sup>.

Pour la dernière diversité des pas de la suite des bransles, ils se font sur les deux derniers couplets du dernier d'iceux<sup>7</sup>.

Cette suite de branles est parfaitement conforme à celle que décrit Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* :

Expliquer toutes les sortes de Bransles dont on vse maintenant dans la France, tant aux Balets, & aux Bals, qu'aux autres recreations. [...] Or il y en a de six especes, qui se dansent maintenant à l'ouuerture du Bal les vns apres les autres<sup>8</sup>.

Cette dernière formulation laisse à penser qu'il était encore relativement récent dans les années 1630 d'ouvrir le bal par des branles, ou que du moins Mersenne dans son jeune âge avait connu d'autres modes.

À cette suite particulière de branles, s'ajoutent dans *Instruction pour danser* d'autres suites constituées de quatre danses (*Branles de la Chappelle*, *Bransles de Lorraine*, *Bransles de la Grenee*) ainsi que des pièces qui se succèdent en passages chorégraphiques, corres-

**3** 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. Il faut y ajouter B. de Montagut, *Lovange de la Dance*, éd. par B. Ravelhofer, Cambridge, RTM Publications, 2000. Les citations de cet ouvrage qui nous concernent ne présentent pas de différence notable avec celles de F. de Lauze, *infra*.

**4** *Instruction*, éd. cit., p. 53, l. 6.

**5** François de Lauze, *Apologie de la Danse*, *op. cit.*, p. 36.

**6** François de Lauze, *Apologie de la Danse*, *op. cit.*, p. 43.

**7** *Ibid.*, p. 63.

**8** Marin Mersenne, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, Deuxième Partie, livre II, « Des Chants », Proposition XXIV, p. 167.

pondant très certainement à des suites de variations musicales (la *Bourree*, le branle *du Chandellier*, la *Gillotte*, la *Boesme*, la *Pauanne*<sup>9</sup>). Pour toutes ces pièces, l'auteur n'emploie pas le mot *suite*.

Ces nombreuses organisations musicales et chorégraphiques disposées en successions obligées de danses, très différentes des descriptions faites en général de la suite à partir des recueils plus tardifs de clavecin, ou dans les grandes suites instrumentales baroques, sont marquantes du point de vue de la forme musicale. Devons-nous réévaluer nos conceptions de la suite instrumentale, déjà si diverse, à la lumière de ces nouvelles entités ? Quel rôle ces suites de branles ont-elles joué dans la genèse des formes plus tardives ? La suite a-t-elle définitivement comme caractéristique d'être polymorphe et inclassable, ou peut-on repérer certaines constantes ? L'étude de ces structures, que l'on trouvera plus tard condensées dans les textes sous l'appellation de *bal réglé*<sup>10</sup>, et leur place dans les suites instrumentales, semble en effet pouvoir apporter quelque nouvel éclairage.

### From a German point of view<sup>11</sup>...

Si l'on parcourt aujourd'hui un article encyclopédique définissant la forme dite *suite de danses* ou simplement *suite*, on se trouve face à une description, la plupart du temps très bien documentée, d'une forme tout à la fois d'une grande ancienneté, et d'une grande diversité selon les époques, présentant un devenir distinct selon les pays – France et Allemagne en particulier – et où il apparaît qu'il est bien difficile de trouver une règle unificatrice<sup>12</sup>. À l'opposé j'ai le souvenir de lectures anciennes présentant des définitions assez simples, voire restrictives de la suite de danse, parlant d'unité de tonalité, de contrastes de mouvements, qui à partir d'un noyau de danses apparu au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Allemande, Courante, Sarabande (ACS), évoluait après l'ajout d'une Gigue (ACSG) vers les formes abouties de la suite représentée par les grands maîtres de l'école allemande, J. S. Bach en tête<sup>13</sup>.

- 
- 9 Il s'agit très certainement de la pavane d'Espagne, qui présente justement souvent cette forme en plusieurs passages ornés de diminutions.
  - 10 On trouve bien dans les textes anciens l'expression *bal à la française*, mais pas à ma connaissance celles de *suite à la française* ou *suite française*. Le titre *Französische Suiten* apposé à l'œuvre bien connue de Bach n'est pas original.
  - 11 « The keyboard suite literature of the seventeenth and early eighteenth centuries has been studied largely from a German point of view. » (Mildred Parker, « Some Speculations on the French Keyboard Suites of the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 7, n° 2, déc. 1976, p. 203.)
  - 12 « ...the majority of the suites, taken over the whole history of the genre, are simply too diverse to support a unified theory. » (David Fuller, *The new Grove Dictionary of music and musicians 2nd edition*, London/New York, Macmillan Publishers, 2001, article « Suite », § 2. Theory, p. 666.)
  - 13 Voir par exemple Willi Appel (*Masters of Keyboard, A Brief Survey of Pianoforte Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1947, p. 97 *sqq.*) qui, prenant comme point focal les suites de Bach, définit une forme globale ACSOG, où l'inclusion de mouvements optionnels (O) ne vient pas contredire la forme matricielle ACSG.

Pour comprendre l'extrême différence entre ces deux descriptions, il semble nécessaire de revenir à la genèse des premières conceptions, qui remontent en fait aux commencements de la musicologie de langue allemande en tant que discipline académique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce moment que je vais devoir un peu survoler, mais qui mériterait une étude en soi, est celui où s'institutionnalise et se systématisé, en Allemagne notamment, la recherche en musicologie (*Musikwissenschaft*), avec des personnalités comme Guido Adler, Philipp Spitta, Friedrich Chrysander, etc. et la création par ces derniers d'une revue qui fera date<sup>14</sup>. Dès sa deuxième année d'existence en 1886, la *Vierteljahrsschrift* présente une étude d'Oskar Fleischer, remarquablement approfondie et documentée pour l'époque, sur le luthiste Denis Gaultier<sup>15</sup>. Parmi les très nombreux éléments biographiques, techniques et stylistiques abordés au long des 180 pages de son article (certes aujourd'hui daté et émaillé de quelques erreurs) O. Fleischer fait le lien entre les suites de danses que l'on trouve chez les luthistes français au début du XVII<sup>e</sup> et les suites des clavecinistes qui semblent s'en inspirer : Chambonnières, Couperin, Froberger... Dès lors la question de la suite instrumentale ne va cesser d'occuper les musicologues et d'alimenter diverses controverses, à la recherche dans les modèles anciens de preuves de l'ancienneté d'une suite cyclique conforme aux modèles à venir de Bach et Händel.

Pour tous ces textes déjà anciens que je vais être amené à commenter, mon point de vue sera évidemment subjectif, m'en tenant aux éléments qui peuvent illustrer mon propos, et laissant de côté de nombreux aspects dignes d'intérêt. J'ai conscience de ce que ce traitement peut comporter d'injustice à l'encontre de travaux pour lesquels j'ai pourtant beaucoup de considération.

Hugo Riemann : *Variationensuite...*

Dès 1893, Hugo Riemann découvre avec enthousiasme que des compositeurs allemands ont appliqué, pour structurer leurs suites de danses, une forme fermée (*geschlossene Form*) de type cyclique, entre les mouvements desquels ils ont créé en outre des liens thématiques renforçant l'unité de la structure d'ensemble<sup>16</sup>. C'est lors d'une mise en partition (*Spartierung*) du *Banchetto Musicale* de Schein<sup>17</sup> qu'il découvre que ces suites sont non

---

**14** *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, sous la direction de Friedrich Chrysander, Philipp Spitta et Guido Adler, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885. Quelques autres expériences éditoriales avaient eu lieu auparavant, et il est de toute façon difficile de fixer une date de naissance pour la musicologie comme science, d'autant plus si l'on considère, comme Guido Adler dans ce premier numéro, que « la musicologie naquit en même temps que l'art des sons » (p. 5).

**15** *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Zweiter Jahrgang, 1886, p. 1 sqq.

**16** Voir Hugo Riemann, « Zur Geschichte der Deutschen Suite », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 6. Jahrg., H. 4, Jul. 1905, p. 501-520.

**17** Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden...*, Leipzig, 1617.

seulement organisées par unité de ton, mais que l'ordre régulier des danses d'une suite à l'autre (autrement dit forme cyclique) et l'unité thématique signalent une avancée formelle déterminante. Il s'agit pour H. Riemann d'une preuve de l'existence d'une suite allemande entièrement constituée (*voll entwickelt*) dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il nomme *suite-variation* (*Variationensuite*).

À la suite de cette découverte, il fait le même constat à propos des danses publiées plus tôt encore<sup>18</sup> par Paul Peurl<sup>19</sup> :

#### Dances V à VIII [Suite 2]

1. Padouan

2. Intrada

3. Dantz

4. Galliarda

Cette combinaison de critères, bien que satisfaisante intellectuellement, débouche sur une difficulté. Les suites existantes présentant les deux caractéristiques (suite à la fois cyclique et thématiquement unifiée) sont loin d'être majoritaires, et il est donc difficile de considérer cet arrangement comme la seule structure de référence. Surtout, cette structure ne correspond pas à la vision téléologique que l'on peut prêter aux musicologues de cette époque, d'une gestation longue et cohérente devant mener à l'apogée du genre : les suites de Händel et de Bach. En effet ces dernières œuvres, si elles sont bien pour l'essentiel cycliques, ne présentent pas sauf rares exceptions de caractère évident de suites-variations, sauf à chercher à mettre à jour des relations subtiles ou plus ou moins souterraines<sup>20</sup>. Et finalement après ce premier moment de grande conviction, et devant la diversité des

<sup>18</sup> Dans un premier temps, H. Riemann pense que Peurl est un continuateur de Schein. Conférence prononcée en 1895, publiée dans *Präludien und Studien III, Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform*, Leipzig, H. Seemann, p. 165.

<sup>19</sup> Paul Peurl, *Neue Paduanen, Intraden, Tänze und Galliarden mit vier Stimmen ein jedlichs nach feiner Art auff allen musikalischen Saiteninstrumente ganz lustig zugebrauchen*, Nürnberg, 1611.

<sup>20</sup> Voir par exemple Irving Godt, « Politics, Patriotism, and a Polonaise : A Possible Revision in Bach's "Suite in B Minor" », *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, vol. 74, n° 4, 1990, p. 610-622.

modèles et la difficulté de trouver systématiquement de nouveaux exemples, H. Riemann sera moins affirmatif à propos de la suite-variation, jusqu'à faire disparaître ce concept de l'article qu'il consacre à la *suite* dans le cinquième tirage de son *Musiklexikon* en 1900. Il introduit simplement une idée de conservation thématique (*Beibehaltung der Themen*) à propos des anciens couples liés thématiquement, mais contrastants en mesure, comme pavane-gaillarde, etc. La définition qu'il donne alors de la *suite*, très sobre, est la suivante :

*eine der ältesten mehrsätzigen (cyclischen) Formen, eine Folge (suite) mehrerer in derselben Tonart stehenden, nur im Charakter kontrastierenden Tanzstücke*<sup>21</sup>.

une des plus anciennes formes en plusieurs mouvements (cyclique), succession de pièces de danses d'une même tonalité, ne contrastant que par leur caractère<sup>22</sup>.

Cette question de l'unité thématique reste toutefois probablement une préoccupation constante chez lui, comme pour toute cette génération de chercheurs en Allemagne, musiciens ayant consacré une partie importante de leurs recherches à la compréhension des formes baroques et classiques, où la question thématique est centrale. L'existence de formes musicales consistant à simplement enchaîner des pièces de danse sans motif unifiant, et sans critère plus déterminant que l'unité tonale, n'était probablement pas concevable pour eux. H. Riemann poursuit ainsi ses efforts jusqu'au paradoxe dans une publication un peu curieuse : « *Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi*<sup>23</sup> », où il maltraite assez sévèrement quelques danses du XVI<sup>e</sup> siècle :

(1530, Basse dance) **La Magdalena**

(dieselbe, als Nachtanz)

<sup>21</sup> Hugo Riemann, *Musik-lexikon*, fünfte vollständig umgearbeitete Auflage, Leipzig, Max Hesse, 1900.

<sup>22</sup> Traduction P. Blanc, comme toutes les traductions contenues dans cet article.

<sup>23</sup> *Die Musik*, B. Schuster, Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1907, vol. 6.

C'est là une manière plutôt maladroite de résoudre la prescription de Thoinot Arbeau concernant les basses-danses quand elles sont notées en mesure binaire :

Toutefois, il vous faudra réduire en mesure ternaire lesdites basse-danses, lesquelles sont mises en mesure binaire<sup>24</sup>.

L'énoncé de la notion de suite-variation s'est toutefois montré dans un premier temps très efficient : ce concept a pu être appliqué non seulement à Peurl, Schein, et quelques autres compositeurs de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout a pu confirmer la place éminente de Froberger, dans l'élaboration d'une nouvelle forme de suite instrumentale et sa propagation en Allemagne.

Suite 21

Johann Jacob Froberger  
1616 - 1667

The image shows three staves of musical notation for Suite 21 by Johann Jacob Froberger. The first staff is labeled 'Allemande.' and is in 2/4 time. The second staff is labeled 'Courante.' and is in 3/4 time. The third staff is labeled 'Sarabande.' and is in 3/4 time. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Karl Nef : *Höhepunkte...*

Une certaine prévalence de la suite allemande et l'importance de la cohérence thématique sont des traits que l'on retrouve dans l'ouvrage que Karl Nef consacre à la suite et à la symphonie<sup>25</sup>. Le plan de son ouvrage, qui traite de la musique d'ensemble ou d'orchestre, fait clairement commencer l'histoire « sérieuse » de la suite de danses en Allemagne, excluant presque la musique française de sa genèse<sup>26</sup>. Comparant les airs de danse français du *Terpsichore* de Michael Praetorius<sup>27</sup> à leurs homologues allemands de l'époque, il leur accorde le statut suivant :

- 
- 24** Thoinot Arbeau (pseud. du chanoine Jehan Tabourot), *Orchesographie, méthode, et teorie... par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*, Langres, Jehan des Preyz, 1589 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972, f° 37.
- 25** Karl Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921.
- 26** Sans méconnaître toutefois l'ancienneté de certains assemblages de danse, couples *Pavane-Gaillarde*, ou ensembles *Pavana-Saltarello-Piva* en Italie.
- 27** Michael Praetorius, *Terpsichore*, Wolfenbüttel, 1612 ; éd. moderne, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, sous la direction de Friedrich Blume, Wolfenbüttel/Berlin, 1929. Vol. XV: *Terpsichore (1612)*, éd. Günther Oberst, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1929.

[...] hier die Tänze augenscheinlich so geboten werden, wie man sie zum Tanz aufspielte, während die deutschen Komponisten zuerst künstlerische Intentionen hatten, Vortragsmusik, nicht Tanzmusik schrieben<sup>28</sup>.

[...] ici, les danses sont évidemment présentées comme on les jouait pour faire danser, alors que les compositeurs allemands avaient tout d'abord des intentions artistiques et écrivaient de la musique pour le concert, et non pas de la musique de danse.

Tout au plus concède-t-il une influence française après la guerre de Trente Ans sur les productions allemandes. Il est amusant de lire, quand il rend compte de la parution alors récente de Jules Écorcheville<sup>29</sup>, la liste des compositeurs cités dans le manuscrit de Kassel : tous les compositeurs allemands sont cités en premier puis viennent, quoique majoritaires, les noms français par ordre alphabétique<sup>30</sup>...

Ses arguments en faveur d'une préexistence et d'une prééminence de la suite allemande sont de deux ordres : les publications de suites pour ensemble sont si nombreuses en Allemagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle, que leur origine se trouve nécessairement dans ce vivier (*Der quantitative Höhepunkt um 1610*) ; par ailleurs pour lui l'avance compositionnelle et stylistique des Allemands est patente (*Der formale Höhepunkt in der Variationensuite*). On peut discuter ce dernier argument et douter de la supériorité des suites monothématiques sur les autres sortes de suites – en 1706, Friedrich Niedt, par exemple dans sa *Handleitung zur Variation*<sup>31</sup> a utilisé un procédé similaire plutôt comme support pédagogique, exercice de variation à partir d'une basse –. En revanche l'argument quantitatif de K. Nef est loin d'être totalement creux. Le tableau chronologique qu'il fournit à l'appui de cette idée<sup>32</sup>, montre en effet une production impressionnante de suites instrumentales en Allemagne sur l'ensemble du XVII<sup>e</sup> siècle : voir tableau 1.

Cette liste contient près de 140 publications, des milliers de pièces, des centaines de suites à observer, qui ne peuvent en effet se mesurer à rien de comparable dans aucun autre pays d'Europe en ce temps-là.

**28** Karl Nef, *op. cit.*, p. 33

**29** Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français*, Berlin/Paris, Liepmannssohn/Marcel Fortin et C<sup>ie</sup>, 1906 ; rééd. New York, Broude Brothers, 1970. Cette publication présente sous forme de suites la plupart des pièces des manuscrits 2° 61 conservés à la Landesbibliothek de Kassel. Voir plus loin.

**30** Karl Nef, *op. cit.*, p. 59.

**31** Friedrich Erhardt Niedt, *Handleitung zur Variation*. Hamburg, 1706. Les exercices consistent à inventer toutes formes de pièces de clavier à partir d'une basse. Au chapitre de l'Allemande, f° 67, Niedt précise qu'on pourrait ainsi de la même manière faire une autre ou tout aussi bien une centaine d'autres allemandes (« gleichfalls noch eine andere und wol hundert Allemanden machen »).

**32** Idée déjà exprimée par H. Riemann de manière plaisante : « nach 1600 wie Pilze aus der Erde schiessenden deutschen Tanzkompositionen » (« après 1600 des pièces de danse allemandes poussant comme des champignons »), *Präludien*, *op. cit.*, p. 165.

Friedrich Blume, *Vorgeschichte...*

L'ouvrage que Friedrich Blume publie peu après celui de K. Nef montre un changement de perspective, puisqu'il s'attache systématiquement à des formes de danses plus anciennes<sup>33</sup>. Après une étude très détaillée des basses danses, étude qu'il faut louer comme certainement le premier effort d'analyse approfondi de ce genre à l'époque, il tente de relier ces structures plus ancestrales à la situation de la suite de danse au début du XVII<sup>e</sup> s. Dans l'intitulé du chapitre concluant le livre, « *Die Vorläufer der Variationensuite in der mehrstimmigen Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts* » (« Précurseurs de la suite-variation dans la musique polyphonique du XVI<sup>e</sup> siècle ») deux termes requièrent l'attention :

– *Variationensuite* (suite-variation) : La forme privilégiée est celle de la suite-variation ; Blume n'envisage comme forme de suite musicalement solide et valide qu'une succession de danses liées entre elles par des éléments thématiques à la fois unificateurs et en progression (*Fortsetzung*) relevant du procédé de variation.

– *mehrstimmig* (à plusieurs voix) : Blume circonscrit le champ d'étude à la musique pour ensemble, se restreignant à la suite d'orchestre. Il met à part les versions de luth et de clavier, qui pour lui ne semblent pas destinées à la danse, n'ayant pas toujours les mêmes carrures que les « originaux » polyphoniques, recevant parfois une réalisation polyphonique lacunaire, ainsi que des traitements ornementaux en diminution.

En fait nous allons voir que F. Blume trace des lignes de démarcation multiples, à des endroits bien particuliers :

a. entre polyphonie vocale profane, et danse instrumentale à plusieurs voix ; même dans le cas de danses inspirées d'un original vocal, et même si le titre et la mélodie sont identiques, ou quasi-identiques entre la chanson et la danse<sup>34</sup>.

b. entre musique de danse pour ensemble, et réalisation pour clavier ou luth de cette même danse, y compris lorsque la carrure de la version pour instrument soliste pourrait faire de cette pièce un support parfaitement plausible pour la danse<sup>35</sup>.

c. entre pièces bipartites de deux sortes : celles dont la seconde partie reprend le début par un procédé d'improvisation simple, abordable par l'exécutant, et celles dont

**33** Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1925.

**34** *Ibid.*, p. 107-108.

**35** *Ibid.*, p. 111 : « *da zweifellos nur die mehrstimmige Fassung der Tänze die eigentliche Gebrauchsmusik darstellt* » (« puisque sans aucun doute seule la version à plusieurs voix des danses tient lieu de musique de danse fonctionnelle »).

la seconde partie est le fruit d'un « effort compositionnel » et d'une réelle élaboration sous forme de variation<sup>36</sup>.

d. et en définitive, entre la musique de danse de nature fonctionnelle et assujettie à une contingence chorégraphique (*Gebrauchstanz*), et musique de danse émancipée, relevant de règles (*gesetzmäßigkeiten*) musicales et présentant par elle-même et pour elle-même un équilibre formel propre (*selbstständigkeit*).

### Tableau 1

K. Nef, *Geschichte*, p. 52-53

« Übersicht über die deutsche Suitenproduktion im 17. Jahrh. »

« Vue d'ensemble de la production de suites instrumentales en Allemagne au XVII<sup>e</sup> siècle »

(Tableau augmenté de quelques publications non connues de K. Nef)

1601 Haßler, Demantius. Haiden.	1652 Banwart, Knoep, Briegel.
02 Steucius, Haußmann.	53
03 Steucius, Haußmann, Franck.	54 Rosenmüller, Hake.
04 Haußmann, Franck. Groh.	55 Marini.
05 Coler.	56 Seyfried, Hasse, Löwe von Eisenach.
06 Widmann, Fritsch.	57 Fabricius.
07 Füllsack.	58 Loewe, Kelz, Rieck, Wust.
08 Demantius, Franck, Staden.	59 Seyfried, Zuber.
09 Staden, Hildebrand, Brade, Merker, Staricius.	60 B. N. B. — Knoep, Rieck, Rothe.
10 Franck, Staden, Moeller, Lyttich 2, Hasz.	61
11 Franck, Simpson, Otto, Peurl.	62 Buchner.
12 Prætorius.	63
13 Demantius, Rivander, Völker.	64 Buchner, Briegel, Horn.
14 Franck, Brade.	65
15 Eichhorn, Selichius.	66
16 Engelmann.	67 Rosenmüller.
17 Brade, Simpson, Engelmann, Schein, Hag, Schulz, Marini.	68 Becker, Druckenmüller.
18 Staden, Widmann 2, Peurl, Posch.	69 Pezl.
19 Brade, Christenius.	70 Bleyer. Reusner, Rosenmüller.
20 Peurl, Oberndörffer.	71

36 *Ibid.*, p. 120-122.

21	Brade, Simpson, Posch, Scheidt.	72	Horn, Drese.
22	Engelmann.	73	Reußner.
23	Franck, Widmann.	74	Abel, Furchheim.
24	Widmann.	75	Kradenthaller.
25	Staden.	76	Abel, Kradenthaller, Horn.
26	Posch, Marini, Farina.	77	Funck.
27	Farina, Bleyer.	78	Pezel, Mayr.
29		79	
30		80	
31		81	
32		82	Kusser, Muffat.
33		83	
34		84	Scheffelbut.
35	Schop, Hammerschmidt.	85	Scheffelbut, Pezel.
36	Schop.	86	
37		87	
38	Hammerschmidt.	88	
40	Schop.	89	
41	Vierdanck.	90	
42	Bleyer.	91	
43	Staden, Kindermann.	92	Mayr.
44		93	Erlebach.
45	Rosenmüller.	94	Walter.
46		95	Muffat, Fischer, Aufschneider.
47		96	
48		97	
49	Zuber.	98	Muffat, Schmiecerer.
50	Hammerschmidt, Ahle, Rubert.	99	Schweitzelberger.
51		1700	Kusser 3, Fux, J. Fischer 3, Krieger, Scheffelhut...

Comme tout travail sérieux, le livre de F. Blume apporte de nombreux éclairages perspicaces : ainsi l'importance accordée aux formes de suites instrumentales dès le XVI<sup>e</sup> siècle, voire plus tôt. Également l'idée que la paire *Tanz-Nachtanz* (ou « Allemande-recoupe », etc.) n'est pas forcément le noyau matriciel initial le plus pertinent pour la genèse de la suite, puisqu'il s'agit d'une seule et même danse en deux parties.

En tout état de cause, on voit bien que ces ruptures opérées entre des entités relevant en premier examen d'une continuité – danse et son modèle vocal, réalisation au luth d'une composition préexistante, distinction entre composition à trois temps élaborée et simple passage en ternaire d'une pièce binaire — relèvent d'un dessein plus général, consistant à privilégier le critère compositionnel (*Fortbildung*). Poussé par un mouvement de fond d'émancipation musicale, le musicien et non le danseur, décide en dernière analyse de la totalité de l'élaboration formelle. Ce qu'exprime F. Blume sans la moindre ambiguïté p. 117 :

*Und hier sind wir auf den Punkt gelangt, auf den es ankommt. Wir müssen unbedingt einen scharfen Trennungsstrich ziehen zwischen denjenigen Gruppierungen mehrerer Tänze, die lediglich choreographischen Charakter tragen, lediglich praktisch bedingt sind, und denjenigen Bildungen, die auf der Basis irgendwelcher musikalischer Gesetzmäßigkeiten zustandekommen.*

Et ici nous atteignons le point central. Nous devons absolument tirer une ligne de partage nette entre les regroupements de plusieurs danses, dont le caractère est seulement chorégraphique, et les constructions qui s'appuient de quelque manière que ce soit sur une légitimation musicale.

La forme de la suite-variation, de particularité distinctive parmi différents types, devient alors en elle-même une condition nécessaire, par nature, à sa propre reconnaissance en tant que suite. Le travail compositionnel est une condition indispensable à sa réalisation comme fait purement musical, il est libérateur par rapport au rôle fonctionnel d'accompagnement de la danse (*Gebrauchstanzmusik*) que la musique aurait joué jusqu'alors.

Ainsi la transformation d'une chanson polyphonique en une danse, n'est pas considérée comme une évolution mais au contraire comme une réduction destructive (*Rückbildung*). Il en est de même par exemple si l'élaboration d'une gaillarde à partir d'une pavane se fait sans apport individualisant, ou même au prix d'une simplification, harmonique ou de texture.

À l'appui de sa démonstration, F. Blume prend deux exemples positifs : *La Brosse*, suite tripartite « basse danse – recoupe – tourdion », et des suites de variations sur un *Passamezzo* de Phalèse en deux versions. On peut adhérer ou non à l'analyse mélodique proposée pour les différents composants formels de la basse danse<sup>37</sup>. En revanche le lien entre les *passamezzi* de Phalèse (qui quoique « *durchkomponiert* » sont d'essence improvisationnelle) avec les suites-variations de Schein (*Verwandten der suite Scheins zu bezeichnen*<sup>38</sup>) ne me semble pas pleinement convaincant<sup>39</sup>. Le livre de F. Blume est un ouvrage d'une grande densité, très approfondi dans ses analyses, où il est parfois

37 *Ibid.*, p. 122-123.

38 *Ibid.*, p. 128.

39 On peut comprendre intuitivement les raisons de cette dernière affirmation, qui mériterait néanmoins un argumentaire que je ne peux pas développer dans le cadre présent.

difficile de suivre la pensée de l'auteur dans des exemples qui ne parlent pas toujours d'eux-mêmes, mais demandent à être scrutés à la lumière d'explications subtiles et de catégorisations sur des critères subjectifs, le concept principal étant celui de l'élaboration musicale (« *Fortbildungsprinzip* », p. 120-121).

Margarete Reimann : *an die Nähe des getanzten Tanzes...*

L'ouvrage que Margarete Reimann publie en 1940 à propos de la suite<sup>40</sup>, vise plus particulièrement la suite de danse française de clavecin. Son introduction reprend néanmoins l'état des connaissances et des conceptions du temps, et s'appuie notamment sur plusieurs conclusions de F. Blume. Elle reprend par exemple l'idée que les couples de danses de la Renaissance (tout comme les assemblages basse danse – recoupe – tourdion ou autres regroupements) ne sont pas des *Kunstsuiten*, selon l'argumentaire de F. Blume, ne relevant pas de l'Art, mais de la nécessité chorégraphique de chaîner différentes danses (*Ketten*) à des fins pratiques (*Gebrauchssuiten*). Son propos initial remonte en fait plus loin dans le passé, tenant compte des recherches et des publications dont elle dispose sur la musique médiévale. À propos de certaines estampies<sup>41</sup>, elle est amenée à formuler une phrase qui, loin d'être anodine, éclaire ses conceptions en général :

*Für uns sind diese Suitenansätze um so wichtiger, als wir es hier zweifellos nicht mehr nur mit getanzten Tänzen, sondern bereits mit angehender Kammermusik zu tun haben*<sup>42</sup>.

Pour nous ces suites primitives sont d'autant plus importantes que nous n'avons sans aucun doute plus affaire ici à de simples danses dansées, mais déjà à de la musique de chambre en devenir.

Ici M. Reimann prend une position très radicale par rapport au statut de la musique de danse. Le fait qu'elle cherche à ancrer si tôt dans l'histoire le caractère distinctif, spécifique, libéré de toute contingence fonctionnelle de la musique par rapport à la danse, indique une recherche d'invariance. Nous ne sommes plus dans une perspective de lente émancipation de la musique aboutissant début XVII<sup>e</sup> à des formes artistiques indépendantes des rituels dansés, mais bien dans une permanence où la danse est un paysage, qui peut inspirer ou influencer, mais n'est aucunement structurant pour la forme musicale.

<sup>40</sup> Margarete Reiman, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite, besonderer Berücksichtigung von Couperins "Ordres"*, Regensburg, Gustav Bosse, 1940.

<sup>41</sup> Ce point n'est pas parfaitement clair dans son texte. Je pense qu'il s'agit des estampies du *MS Add 29997* de la British Library, dont les mélodies, monodiques, présentent en effet une certaine complexité. Dès la publication de Pierre Aubry (*Estampies et danses royales*, Paris, Fischbacher, 1907) la question du caractère chorégraphique, ou non, de l'estampie a été posée. Le problème tient à l'étymologie incertaine du mot, ainsi qu'à l'ambiguïté de certains textes littéraires qui pourraient laisser entendre que l'estampie était seulement une pièce de concert et non une danse.

<sup>42</sup> Margarete Reimann, *op.cit.*, p. 12.

Ici la distinction se fait déjà à propos de l'estampie, dont le statut de danse fait d'ailleurs aujourd'hui toujours débat<sup>43</sup>. Plus loin, le propos se généralise :

*Es ist Blumes Verdienst, als erster für die Suite auf grundlegenden Unterschied zwischen selbständiger – auf musikalischen Prinzipien beruhender – und praktischer – dem Tanzgebrauch folgender – Suitenarbeit aufmerksam gemacht zu haben, nachdem Nettl schon die dringend notwendige, reinliche Scheidung zwischen Tanzmusik, Kammer-suite und Ballettsuite geschaffen hatte.*

Il est à porter au mérite de Blume, d'avoir le premier attiré l'attention sur la différence fondamentale entre un traitement indépendant – basé sur des principes musicaux – et pratique – suivant les nécessités de la danse – de la suite après que Nettl avait déjà établi de manière pressante et nécessaire la claire distinction entre musique de danse, suite de chambre et suite de ballet.

L'expression *danse dansée* (*getanzter Tanz*) qui revient à plusieurs reprises dans le livre de M. Reimann fait penser irrésistiblement à l'intitulé du traité de Darmstadt : *Instruction pour danser les danses*. Dans un cas comme dans l'autre, ces expressions ne sont pas des pléonasmes. Elles signalent une réalité qui, dans sa simplicité, n'est pourtant pas communément admise : les danses peuvent être jouées pour être dansées, ou jouées pour être simplement écoutées. La conception de M. Reimann, qui est celle de nombreuses générations de musicologues et certainement de musiciens, est que la danse destinée à être jouée pour le concert acquiert *de facto* un statut musical supérieur. Il n'est pas question ici de nier que des formes musicales à l'origine « fonctionnelles » aient pu évoluer vers des formes abstraites. Il est néanmoins assez probable que cette évolution corresponde à un processus long, et qu'un compositeur du début du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il soit claveciniste, luthiste ou violoniste, ait conçu des danses satisfaisant aux deux usages : celui du concert comme celui du bal. Bien plus tard encore, le cas de l'œuvre de Robert de Visée paraît encore illustrer ce fait. Fort habitué de toutes sortes de concerts, tant publics que privés, seul ou avec des partenaires souvent très en vue<sup>44</sup>, sa musique ne présente que des danses à la qualité chorégraphique impeccable. Nombre d'entre elles nous sont parvenues tant en tablature de théorbe ou de guitare, qu'en version pour instruments, dessus et basse. Robert de Visée, tout comme l'auteur du manuscrit de Darmstadt, savait parfaitement en leur temps que les danses ne sont parfois tout simplement pas... dansées.

Paul Nettl : *Suite vom älteren Branletypus...*

Paul Nettl, cité dans le texte précédent, a produit un article très intéressant sur les danses viennoises à l'époque de Lully<sup>45</sup>. Attentif à la persistance des formes de suite-variation

<sup>43</sup> Voir Kees Vellekoop, « Die Estampie, ihre Besetzung und Funktion », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, VIII, p. 51-66.

<sup>44</sup> Voir Gérard Rebours, *L'œuvre de Robert de Visée*, Maîtrise de musicologie, Paris-Sorbonne, 2002, p. 8.

<sup>45</sup> Paul Nettl, « Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts », *Studien*

(p. 64), Il est surtout l'un des premiers à faire un parallèle entre la suite des branles français, et les suites des Allemands (p. 61). Après Norlind<sup>46</sup>, il note la permanence d'une suite d'un autre type (Branle, Gay, À mener, [double de Poitou, Montirandé], Gavotte, 2 Courantes, Sarabande) dans deux manuscrits d'influence française (ms. de Kassel, ms. d'Uppsala). Il montre que ce type de suite est encore intégré dans certains recueils plus tardifs de musiciens allemands<sup>47</sup>. Son propos consiste à définir différents corpus qui peuvent interagir entre eux : du monde de la musique de danse d'essence populaire (*volkstümliche Tanzmusik*), qui ne participe pas de la *Suite instrumentale*, se détachent trois types de compositions de danse de forme cyclique :

- L'ancienne suite de branles française, et la suite-variation allemande : musiques de danse.
- La nouvelle suite française stylisée (*Kammersuite*) : musique pure.

Pour lui, une autre sorte de musique de danse coexiste encore avec ces trois premières : la musique de ballet.

Cette typologie a le mérite de poser clairement la problématique qui nous occupe : la suite en devenir est-elle une émanation purement musicale, émancipée de pratiques antérieures liées à la danse et au cérémonial festif ? Par quel effort de rigueur formelle et de cohésion musicale les compositeurs ont-ils bâti à partir de matériaux existants ces nouvelles entités ? À ce stade, il est frappant de constater la volonté délibérée et unanime de tous les auteurs précédents de séparer la musique de la danse<sup>48</sup> et de prouver l'existence d'une musique issue, extraite, *délibérée* de la danse et formellement pure :

Riemann :

*Es ist nicht eben verwunderlich, daß die deutsche Suite ebenso wie sie fortgesetzt neu aufkommende Tänze in immer größerer Zahl aufnahm, schließlich auch Stücken Zutritt gewährte, die gar keine Tänze waren*<sup>49</sup>.

Il n'est pas surprenant, justement, que la suite allemande qui tout en se développant intégrait de plus en plus de danses d'existence récente, ait fait aussi place à la fin à des pièces qui n'étaient aucunement des danses.

---

*zur Musikwissenschaft*, 8. H., 1921, p. 45-175.

**46** Tobias Norlind, « Zur Geschichte der Suite », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7. Jahrgang, H. 2., Franz Steiner Verlag, 1906, p. 172-203.

**47** Voir Annexe 3.

**48** À quelques siècles de distance, l'appel désespéré de Guillaume Dumanoir (*Le mariage de la musique avec la danse*, Paris, G. de Luyne, 1664) à conserver le lien entre musique et danse, contre la création d'une Académie de danse indépendante des musiciens, résonne devant ce constat avec une acuité singulière.

**49** Hugo Riemann, « Zur Geschichte der Deutschen Suite », art. cit., p. 502.

## Norlind :

*Am Ende des. 16. Jahrhunderts waren die Tänze allmählich selbständige Kompositionen geworden, die dem Tanzsaal entwachsen waren<sup>50</sup>.*

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les danses étaient progressivement devenues des compositions indépendantes qui s'étaient émancipées de la salle de bal.

## Blume :

*Bei der eigentlichen voll ausgebildeten Suite (des 17. Jahrhunderts) handelt es sich ja aber längst nicht mehr um etwas choreographisches<sup>51</sup>.*

À propos de la suite complètement développée (du XVII<sup>e</sup> siècle) il ne s'agit déjà plus depuis longtemps d'un fait chorégraphique.

Chez un autre auteur encore, Ernst Mohr<sup>52</sup>, cette phrase typique dans un livre par ailleurs excellent, à propos des danses d'Ennemond Gautier :

*Das Volksliedartige und damit das typisch tanzmäßig scharfe Akzentuierung der Schwerpunkte verschwindet zugunsten einer frei fortgesponnenen, rein melodischen Linie; aus dem Tanz als solchem wird so durch immer stärkere Stilisierung ein Spielstück, das nur noch in seinem großformalen Aufbau an den ursprünglichen Tanz erinnert.*

La tournure d'air populaire et donc l'accentuation marquée des temps forts typique de la musique de danse disparaît au profit d'une ligne purement mélodique, librement profilée ; issue de la danse en tant que telle et grâce à une stylisation toujours plus forte, survient une pièce de musique qui seulement dans sa construction formelle générale rappelle la danse d'origine.

Ces mots, *volkstümlich*, *volksliedartig*, que l'on retrouve à de nombreuses reprises chez plusieurs auteurs précédemment cités, dénotent un certain nombre de malentendus. À propos de la danse tout d'abord, considérée par de nombreux auteurs comme « populaire » au regard de la musique, notée, savante, et relevant par essence des classes supérieures. À propos des musiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par ailleurs : Il est vrai que toute musique de cette période à prédominance homophone peut laisser imaginer une certaine modestie d'expression comme d'origine. Il faut tempérer cette conception de deux façons : les *dancieries* au XVI<sup>e</sup> siècle étaient comme aujourd'hui pour le jazz des sortes de « standards », dont les interprètes se servaient pour diverses élaborations dont peu nous sont parvenues<sup>53</sup>. Par ailleurs, l'évolution à laquelle on assiste entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le

50 Art. cit. p. 182.

51 *Op. cit.*, p. 117.

52 Ernst Mohr, *Die Allemande, eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel*. Kommissionsverlag von gebr. Zürich, Hug & co., 1932, p. 85.

53 Je pense en particulier à de nombreuses pièces de musique de guitare et de luth des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, qui

début du XVII<sup>e</sup> s. ne se limite pas à la musique, témoignage aujourd’hui le plus visible des mutations en jeu. S’il est évident que le profil d’une courante fin XVI<sup>e</sup> semble beaucoup plus élémentaire que celui d’une courante de Chambonnières ou de Louis Couperin, il en est de même certainement pour sa chorégraphie. Thoinot Arbeau, qui donne pourtant à ce sujet une de ses explications les plus compliquées, n’a besoin que de 528 mots (sans compter la tablature) pour décrire la courante. Une trentaine d’années plus tard, François de Lauze n’utilise pas moins de 1888 mots pour ce faire.

Laissons la parole pour finir à Karl Nef, qui se démarque spectaculairement sur un point, en affirmant que l’invention du procédé de variation ne s’est peut-être pas confinée à un processus intellectuel, mais a peut-être son origine dans la danse :

*Da die Instrumentalmusik kein Vorbild in der Natur hat, so ist es von Interesse, zu beobachten, daß sie vielfach ihre Formen doch im Anschluß an etwas außer ihr Liegendes, nämlich die Körperbewegungen, bildet, und die Variation so gewissermaßen auf natürlichem Wege entstanden ist<sup>54</sup>.*

Puisque la musique instrumentale n’a aucun modèle dans la nature, il est intéressant d’observer qu’elle constitue pourtant souvent ses formes en lien avec quelque chose d’extérieur à elle-même, en l’espèce les mouvements de corps, et que la variation est apparue en quelque sorte tout naturellement.

En conclusion, cette première partie montre deux choses : les premiers auteurs qui ont travaillé de manière systématique et approfondie sur la suite de danse, ont cherché à trouver dans la musique elle-même, et dans la musique seule, des raisons artistiques à la formation des suites. Les musicologues de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle n’avaient évidemment aucune idée des formes ou techniques de danse liées aux styles qu’ils étudiaient, et n’ont pas bénéficié des progrès réalisés depuis par les chercheurs dans le domaine des danses anciennes. Ce constat, d’une telle volonté de césure entre musique et danse, paraît néanmoins aujourd’hui étonnant. Je n’ai pas connaissance d’étude approfondie récente à ce sujet, même si quelques articles questionnent cet état de fait<sup>55</sup>. Seule peut-être la thèse de Margot Martin<sup>56</sup> se distingue en mettant nettement en avant la forme du bal comme structurante de la suite de clavecin. Il n’en reste pas moins que nous sommes aujourd’hui encore partiellement tributaires des anciennes conceptions. Nous aurions

---

comportent beaucoup de diminutions. Voir mon article à paraître : « Musiques pour un ballet de l’Inconstance », Actes du colloque *Les Plaisirs de l’Arsenal*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

**54** Karl Nef, *op. cit.*, p. 4

**55** L’article de M. Parker déjà cité par exemple, ainsi qu’un autre article dont il sera question plus loin : David Joseph Buch, « The Influence of the “Ballet de cour” in the Genesis of the French Baroque Suite », *Acta Musicologica*, Vol. 57, Fasc. 1, jan.-juin, 1985, p. 94-109.

**56** Margot Martin, *Essential Agréments, Art, Dance, and Civility in 17th c. French Harpsichord Music*, Thèse de l’Université de Californie, Los Angeles, 1996.

pu faire le même constat en nous intéressant aux écrits des musicologues français du début du <sup>xx</sup>e siècle. Ainsi, Lionel de la Laurencie :

Remarquons enfin, et c'est là une observation générale qui s'applique à tous les airs de danse incorporés dans les Suites, que ces airs de danse n'y figuraient que sous le couvert d'une complète idéalisation symphonique<sup>57</sup>.

Le second constat, est que beaucoup d'auteurs, souvent sans connaître la danse, excluent trop facilement et trop vite du champ chorégraphique des pièces parce que stylisées, ou complexes ou en général impropres à la danse. Peut-être certaines questions mériteraient-elles simplement d'être renversées : si, comme le pense F. Blume, une danse pour ensemble mise sur le luth n'est plus chorégraphique (par le processus de *Rückbildung*), une danse deviendrait-elle chorégraphique par le fait même d'être orchestrée ?

Ainsi cette courante de Perrichon<sup>58</sup> dans sa version originale pour luth (transposée) :

Julien Perrichon

Courante

Et l'une des trois versions de la même courante pour ensemble publiées par M. Praetorius dans *Terpsichore* :

57 Dans Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1913-1922, I, 3, p. 1492.

58 Cambridge, Fitzwilliam Mus., *L. Herbert Lute-book*, f° 33 (S. T., S. N.), dans *Œuvres de Vaumesnil, Edinthon, Perrichon...*, édition et transcription André Souris, Monique Rollin, Jean-Michel Vaccaro, Paris, Éditions du CNRS, 1974. Sur la confusion entre Jehan Perrichon et son fils Julien, voir l'étude biographique, p. XVIII.

LX. à 5  
Courante de Perichou 1. Incerti.  
(Parties intermédiaires : Michael Praetorius)

The image shows a musical score for a piece titled 'LX. à 5 Courante de Perichou 1.' by an uncertain composer (Incerti). The score is arranged in two systems, each with five staves. The first system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, a third treble clef staff, a bass clef staff, and a second bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with a sharp sign. The second system continues the piece and ends with double bar lines and repeat signs.

### Suite ou En suite, termes chorégraphiques...

Comme nous l'avons vu en introduction, le terme de suite est utilisé au début du XVII<sup>e</sup> siècle par les chorégraphes, à propos de la *suite des branles*. C'est dans cet emploi précis qu'on le retrouve au frontispice d'un recueil de pièces de luth : le *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque<sup>59</sup>. Ce recueil important pour nous, présente assez exhaustivement un répertoire de bal en son temps. La page de titre indique :

LE TRESOR D'ORPHEE  
LIVRE DE TABLATURE DE LUTH CONTENANT  
UNE SUSANE UN JOUR  
PLUSIEURS FANTAISIES PRELUDES PASSEMAISES  
Gaillardes Pavanes d'Angleterre Pavane Espagnolle  
fin de Gaillarde Suites de Branles tant à cordes avalées  
qu'autres Voltes & Courantes.

Il semble que ce soit ici la première occurrence, tous documents confondus, d'une *suite de Branles* complète, avec la même appellation et le même contenu que ce que nous avons

<sup>59</sup> Antoine Francisque, *Le Tresor d'Orphée*, Paris, Veusve Robert Ballard et son fils Pierre, 1600.

observé au début de cet article dans les traités de danse. Lié sans ambiguïté à une problématique chorégraphique, le terme utilisé ici de *suitte* est en fait d'emploi ancien appliqué aux branles. Il est tellement fréquent chez Thoinot Arbeau qu'il est difficile d'en citer toutes les occurrences<sup>60</sup> :

ƒ<sup>o</sup> 74r : Les joueurs d'i[n]strumentz les appellent branles de Champagne coupepez. Et affin de saccorder par ensemble, ils ont mis ces branles par suites de certains nombres, comme les nostres de Lengres en jouent dix de suite, quilz appellent branles de Champagne coupepez. Ilz en jouent un certain aultre nombre de suite, qu'ilz appellent branles de Camp, une aultre suite, ilz la nomment branles de Henault, une aultre suite, ilz la nomment branles d'Avignon : Et aultant qu'il survient de fresches compositions & nouveaultez, aultant en font ilz de suites, & leur attribuent des noms à plaisir.

ƒ<sup>o</sup> 79v : Les branles d'Escosse estoient en vogue y a environ vingt ans : Les joueurs en ont une suite de certain nombre de branles, differens de mouvements, que vous pourrez apprendre par l'instruction desdits joueurs, ou de vos compaignons : On les dance par mesure binaire legiere, comme voyez en la tabulature de ces deux branles suyvants, qui sont les premier & deuxieme de la suytte.

ƒ<sup>o</sup> 93r : Gavottes, cest un recueil & ramazun de plusieurs branles doubles que les joueurs ont choisy entre aultres, & en ont composé une suytte que vous pourrez sçavoir deulx & de voz compaignons, a laquelle suytte ils ont donné ce nom de Gavottes.

L'extrait suivant, s'il n'utilise qu'une seule fois le mot *suite*, le place dans un contexte où il est loisible de reconnaître une sorte de prototype de la *suite des branles*, ou « Bransles, qui sont propres à notre nation », comme les nommera plus tard Mersenne<sup>61</sup> :

De tous les branles cy dessus comme d'une source sont derivez & emannez certains branles composez, & entremeslez de doubles, de simples, de piedz en lair, de piedz jointz & saultz quelquesfois variez par intercalation de mesures diverses, pesantes ou legieres, selon que bon a semblé aux compositeurs & inventeurs. Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun, & en apres donnent le branle simple, puis apres le branle gay, & à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champaigne : La suyte de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une dance : Les anciens dancent gravement les branles doubles & simples : Les jeusnes mariez dancent les branles gayz : Et les plus jeusnes comme vous dancent legierement les branles de Bourgoigne : Et neantmoins tous ceulx de la dance s'acquittent du tout comme ils peuvent, chacun selon son aage, & la disposition de sa dexterité<sup>62</sup>.

L'idée de suite est présente également dans les recueils de danseries du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque des danses doivent s'enchaîner. Dans le *Quart livre de Danseries* de Jean d'Estrée, Les trois *Bransles des Contraints* constituent à l'évidence une suite :

1. Bransle du Contraint
2. Bransle de la suite du contraint
3. Bransle legier de la suite du Contraint

60 *Orchésographie, op. cit.*

61 Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., t. II, livre II, Proposition XXIV, p. 167.

62 *Orchésographie*, ƒ<sup>o</sup> 69r.

(À noter : le premier branle comporte un changement de mesure. Le passage en ternaire ne correspond pas à un nouveau branle, ce n'est qu'un épisode de la même danse.)

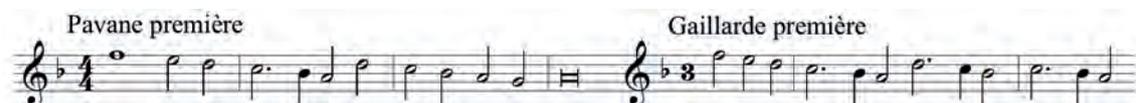
Si la notion de suite est ici explicite, on peut discerner bien d'autres exemples dans les recueils de cette époque. On en trouve dans le *Tiers livre* de 1559 par exemple, du même auteur, sans que le mot soit évoqué (les cinq *Branles de Malthe*, les trois *Ballets du Canat*) ou dans son *Second livre* (les neuf *Branles de la Guerre*, les sept *Branles d'Escosse* dont la mise en suite est évoquée plus haut par Thoinot Arbeau).

Plus tôt encore, en 1557 dans le livre de danceries d'Étienne du Tertre, l'index, après six couples Pavane-Gaillarde, indique :

Premiere Suytte de Bransles  
 Seconde Suytte d'autres Bransles  
 Troisieme Suytte d'autres Bransles  
 Premiere Suytte de Bransles d'Escosse  
 Seconde Suytte de Bransles d'Escosse (manquante)

Ce recueil a une certaine importance, puisqu'il semble que ce soit le premier document publié faisant mention du mot *suite* appliqué à un ensemble de danses.

Si l'on étudie brièvement le cas particulier de ce volume, on peut noter que tous les couples pavane-gaillarde sont liés par un motif mélodique commun :



En revanche, pas d'unité de motif d'un branle à l'autre. Mais on reconnaît dans les branles de la première suite les trois premières pièces de la suite des *Branles de la guerre* de Jean d'Estrée déjà évoquée, elle-même en correspondance avec T. Arbeau :

Il existe donc bien une stabilité relative dans ces ensembles, et les suites de branles de ce temps circulaient manifestement d'une bande d'instrumentistes à l'autre, d'une ville à l'autre, avec une certaine permanence. On peut se demander si cette stabilité, même un peu flexible, est due aux musiciens et à la façon dont la musique était diffusée : oralement

de ménestrier à ménestrier, ou par écrit<sup>63</sup>. Peut-être aussi cette relative fixité des enchaînements était-elle requise pour satisfaire le public des danseurs, qui pouvait sans surprise reconnaître un certain nombre de chorégraphies en divers endroits selon ses déplacements. On trouve encore d'autres exemples, comme les trois premiers *Branles d'Ecosse* de du Tertre, qui sont également les trois premiers de la suite du *Second livre* de Jean d'Estrée. Quant aux cinq *Branles de Malte* du *Tiers livre* de Jean d'Estrée, ils se retrouvent en 1568 dans *Instruction pour le luth* d'Adrian Le Roy<sup>64</sup>. Mêmes constatations plus tardivement entre le recueil *Terpsichore* de Praetorius et le second livre de luth de Nicolas Vallet<sup>65</sup> : Les six premiers *Branles de la Reyne* (sur une suite de dix) y sont en correspondance<sup>66</sup>. Mieux, les quatre *Branles de Lorraine* sont présents *in extenso* dans les deux recueils. Il est évident que certaines suites ont connu des succès, et des carrières pérennes.

On trouve encore très fréquemment le terme *suite* dans une acception très voisine, sous la forme *en suite* (ou *ensuite*) dans les recueils de danse français. Dans le premier volume des *Vieux Airs* recueillis par A. Philidor<sup>67</sup>, p. XXIII et suivantes, la *Pavane* faite pour le mariage d'Henri IV en 1600 est suivie de deux gaillardes, en suite obligée :

- Pavane
- Gaillarde ensuite
- 2<sup>e</sup> Gaillarde ensuite

De même que la *Pavane la Petite Guaire* en 1601, et sa *Gaillarde ensuite* (p. XXVI-XXVII).

Ou encore p. XVIII et suivantes, la *Pavane* pour le sacre de Louis XIII en 1610 est aussi partie d'une suite :

- Pavane
- 2<sup>e</sup> Air en suite
- 3<sup>e</sup> Air en suite

**63** Il faudrait mieux connaître le rôle des tablatures à cet égard, qui sont une manière très compacte de noter la musique, et dont il existe des exemples pour tous les instruments, violons, luths, guitares, musettes...

**64** Seule la version anglaise est conservée : *A briefe and easy instruction to learne the tableture [...] unto the lute*, Londres, John Kyngston, 1568.

**65** Nicolas Vallet, *Secretum musarum*, livre II, Amsterdam, 1616. Édition moderne : André Souris. Étude biographique et appareil critique par Monique Rollin, Paris, Éditions du CNRS, 1989.

**66** Le 6<sup>e</sup> branle est en fait une combinaison des branles 6 et 7 de Praetorius. On trouve encore cette suite dans plusieurs recueils de luth : Manuscrit Dolmetsch, GB-HAdolmetsch, Ms II B1 (6 branles), G. L. Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, 1615 (5 branles), *Livre de tablature de luth*, Cassel, 4<sup>e</sup> Ms. Mus. 108.1, 1611 (3 branles), ainsi qu'une trace de cette suite chez Philidor (2 branles incomplets dans le *Recueil de Plusieurs vieux Airs...*, voir ci-dessous).

**67** *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François I<sup>er</sup>, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, Recueillis par Philidor l'Aîné en 1690* (F-Pn, Musique, Rés. F-494), disponible sur Gallica.

Plus tard, deux exemples très intéressants de suites, malheureusement fort dégradées ou incomplètes, montrent les deux usages combinés : *suite* pour le titre général et *en suite* pour les danses en particulier. Ces cas confirment bien l'usage de ces mots pour un groupement de danses<sup>68</sup>. À la p. 39 :

- Autre Suite faite pour Mr. le Comte Darcours (par M. de Grignis pour les cromornes, 1660)
- Petit bransle
  - 2<sup>e</sup> Air
  - Gavotte ensuite

L'exemple p. 47 est moins convaincant, puisqu'il manque l'unité de ton entre les pièces :

- Suite de Mr. Mazuel :
- Allemande
  - Gaillarde ensuite (n'est pas dans le même ton que l'Allemande...)
  - Courante ensuite
  - Sarabande

On pourrait relever d'autres exemples dans ce même volume, ou dans un autre encore qui contient des musiques de ballet<sup>69</sup>, et où l'on voit bien que l'indication signifie que les danses doivent être enchaînées. C'est le cas à la fin du *Ballet des Vieux*, 1607, p. 5 :

The image shows a musical score for three pieces. The first piece is titled 'Le Grand Ballet' and is in 3/4 time. The second piece is titled '1er Air en suite' and is in 4/4 time. The third piece is titled '2e Air en suite' and is in 4/4 time, followed by '3e Air en suite' in 4/4 time. The score is written for two staves, treble and bass clef.

<sup>68</sup> Il faut insister sur ce point. Pendant longtemps il a été affirmé dans les ouvrages que le terme *suite* n'apparaissait pas avant le XVIII<sup>e</sup> siècle ! J'ai lu encore dans une publication récente qu'il était rare au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>69</sup> *Recueil de Plusieurs Anciens Ballets Dancez Sous les Regnes de Henry 3. Henry 4. Et Louis 13* (F-Pn, Musique, Rés. F-496), disponible sur Gallica.

On trouve d'autres exemples dans le *Ballet des Magiciens*, 1607<sup>70</sup> ; le *Ballet des Amoureux contrefaits*, 1610<sup>71</sup> ; le *Ballet des Dames*, 1612<sup>72</sup>, etc.

Ces mentions sont habituelles pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle dans de nombreux recueils. Elles indiquent la succession obligée de mouvements soit similaires, soit contrastants, et il semble que leur usage à des fins chorégraphiques soit constant. On en trouve encore jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui permet de confirmer leur sens, s'agissant de pièces que nous savons liées chorégraphiquement comme la sarabande *Dieu des Enfers* et sa bourrée *en suite*<sup>73</sup>, ou la *Bourrée d'Achille* et son menuet *en suite*<sup>74</sup>.

Ces indications ne sont pas nécessairement anecdotiques. Elles permettent de valider des enchaînements musicaux, et par là l'intention de l'auteur de chaîner certaines pièces<sup>75</sup>. Pratique ordinaire et de longue date, la mise en *suite* n'impliquait pas nécessairement de mention explicite pour les pièces imprimées. Elle se reflétait pourtant certainement dans le langage courant, comme le montre cette brève annonce du *Mercurie galant* à propos de la parution du premier livre de pièces d'Élisabeth Jacquet de la Guerre : « Ce Livre gravé au burin contient plusieurs suites de differens tons, & plusieurs Preludes, Fantaisies, Toccades, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Canaries, Menuets, Gavotes, & Chaconne<sup>76</sup> ».

## Pérennité de la suite des branles

Tout aussi pérenne que l'usage du terme *suite*, la pratique de la *suite des branles* dont il a été question à l'introduction de cet article va traverser le siècle. Avant de revenir à la naissance de cette nouvelle forme, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, j'aimerais d'abord en observer la longévité à travers quelques sources plus tardives. Le manuscrit Philidor de 1712 est un répertoire de danses de bal pour la cour de Louis XIV. J'en répète l'intitulé principal :

70 *Ibid.*, p. 58.

71 *Ibid.*, p. 90.

72 *Ibid.*, p. 110.

73 André Philidor, *Suite des dances pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les Bals chez le Roy*, recueillies... par M. Philidor l'aîné, ... l'An 1712 (F-Pn, Musique, Vm7-3555), disponible sur Gallica, p. 58.

74 *Ibid.*, p. 26 ; voir aussi Esprit-Philippe Chédeville, *Troisième recueil de Vaudevilles [...] choisis pour la musette*, Paris, vers 1740, 2<sup>e</sup> suite, p. 9.

75 On peut citer une annotation au manuscrit Borel : « Courante a suite de l'allemande cydeuant », f<sup>o</sup> 9v à propos d'une courante de Chambonnières ; de même pour Louis Couperin au manuscrit Parville, l'intitulé à la p. 73 : « La Précieuse Suite Allemande en C sol ut b.mol » Cette dernière précision n'a pas été relevée par Alan Curtis dans son édition des pièces de clavecin de L. Couperin (Paris, Heugel, 1970), ni par Davitt Moroney (Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985).

76 *Mercurie galant*, mars 1687, p. 179. Voir plusieurs autres exemples de cet emploi au début de l'article sur la *Suite* de David Fuller, *Grove Dict., op. cit.*, p.665. Ou chez Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Lemoine, 2010, article « Suite », § « Appellation », p. 1138.

*Suite des dances pour les violons, et hautbois qui se joüent ordinairement à tous les Bals chez le Roy.* Pour une raison inconnue, la table imprimée n'est pas identique au contenu manuscrit du recueil. La *Table des dances* indique pour le début les pièces suivantes :

**Tableau 2 - Table des dances**

Premier Branle de M. de Lully	1	Septième Courante, du même	7
Branle gay	1	Huitième Courante, du même	7
Branle à mener	1	<i>La</i>	
Gavotte ensuite	2		
Première Courante	2		
Deuxième Courante	2		
Troisième Courante	3		
Quatrième Courante	3		
Sarabande	3		
Bourée ensuite	4	La Duchesse	10
Première Courante de Chansy	4	La Dauphine, Courante figurée	10
Deuxième Courante, du même	4	<del>La Dauphine, Courante figurée</del>	10 <sup>77</sup>
Troisième Courante, du même	5	La Dauphine, Courante figurée	11
Première Courante de M. de Lully	5	La Dauphine, Courante figurée de M. Favier	11
Deuxième Courante, du même	5	La Bourgogne, Courante figurée	12
Troisième Courante, du même	6	La Bocanne, Courante figurée	13
Quatrième Courante, du même	6	La Boivinette, Courante figuré	13
Cinquième Courante, du même	6	La Chabotte, Courante figurée	14
Sixième Courante, du même	7	La Vignogne, Courante figurée	14

Ce premier répertoire paraît déjà fort ancien en 1712. *La Bocanne, La Vignonne, La Chabotte* datent des années 1650 ou même plus tôt, comme les courantes de François de Chancy, mort en 1656. Curieusement, les pages 8 et 9 n'apparaissent pas<sup>78</sup> : elles correspondent en fait dans le recueil à des danses plus récentes. De même un foliotage de 1 à 4, correspondant dans le manuscrit à des ouvertures de Lully, masque une erreur de pagination pour les pre-

**77** Ligne biffée dans le manuscrit.

**78** L'espace n'a été ni raturé, ni gratté, le contenu des p. 8 et 9 n'a simplement pas été imprimé. Les deux lettres « La » dans le vide laissé en blanc sont tracées à la main.

miers branles, la pagination ne reprenant qu'à la page 6. Quelles que soient les raisons de ces approximations, cette liste se présente comme une sorte d'hommage au cérémonial du bal sous Louis XIV qui a perduré jusqu'à la fin de son règne et au-delà<sup>79</sup>. L'impression que laisse cette table en son début, est que pour le bal, nous avons affaire à deux suites principales : une suite de branles, et une suite de courantes.

En fait, un premier ensemble, des branles jusqu'à la « Bourée ensuite », forme une suite de bal d'un seul tenant, dont l'auteur est Lully. Ce fait, déjà apparent à travers l'intitulé (le nom du compositeur changeant seulement après la *Bourée*), peut être corroboré par la comparaison avec d'autres versions de cette suite. Ainsi ces pièces, jusqu'à la bourrée comprise, mais avec quelques variantes, nous sont aussi connues par le manuscrit dit *Veron, Airs de ballets et d'opéras*<sup>80</sup>, qui indique une date de création probablement fiable : 1665. Un autre manuscrit anonyme en fait également état<sup>81</sup>. Cette suite apparaît encore dans le manuscrit non daté de Kassel<sup>82</sup>, mais aussi en 1699 dans une publication de Ballard, et en 1700 chez Ballard par Pointel<sup>83</sup>. Ces trois dernières sources ont en commun d'être des recueils destinés à la danse, et plus précisément au bal<sup>84</sup>. C'est particulièrement clair au vu de l'intitulé du recueil Ballard de 1699 (d'ailleurs extrêmement proche de l'intitulé du manuscrit de 1712) :

Suite de danses pour les violons et haubois, qui se jouent ordinairement aux bals chez le roy... Livre premier, Christophe Ballard, Paris, 1699.

Il est intéressant de comparer ces diverses versions d'une suite de bal qui a manifestement été usitée pendant de nombreuses années.

**79** On cite souvent l'anecdote de 1708, lorsque Louis XIV ne trouve plus de maîtres à danser pour rétablir « l'ancienne coutume de commencer le bal par le branle à mener et les courantes » [Cité par ex. par Norbert Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes*, 1681-1758, Paris, Picard, 1970, p. 29-30]. Pourtant le 8 mars 1722 encore, lors d'un bal aux Tuileries sous Louis XV « Sa Majesté [...] commença le Bal par un branle, qui fut continué par les Princesses du Sang, & par les Dames & Seigneurs de la Cour qui remplissoient le cercle » (*Suite de la Clef ou Journal historique sur les matières du temps*, Étienne Ganeau, Paris, t. XI, janvier 1722).

**80** F-Pn, Musique, ms. Rés. Vm6-5, disponible sur Gallica, f° 32v et 34r.

**81** Lulli, Lalande, etc. *Parties de dessus de diverses œuvres*, F-Pn, Mus. X-108.

**82** Voir Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre...*, op. cit., Elle apparaît sous le n° X.

**83** Antoine Pointel, *Airs de danses angloises, hollandoises et françoises à deux parties*, Amsterdam/Paris, Ballard, 1700, p. 30-31.

**84** Certaines de ces danses apparaissent également dans deux recueils de pièces d'orgue conservés à Porto et Madrid, mais assez clairement sans visée chorégraphique : *Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos é obras é outras coriosidades*, Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm), Ms 1577 Loc. B-5 / *Canciones francesas de todos Ayres*, Madrid, 1701, F-Pn, Rés. 227.

**Tableau 3**

(sont mises en regard les pièces identiques d'un recueil à l'autre)

1665	16??	166?	1699	1700	1712
Ms <i>Veron</i>	F-Pc X108	Ms Kassel	Suite de Danses	Pointel	Suite des Dances
				[la 2 <sup>e</sup> courante déplacée avant les branles]	
Branle	Branle de M. Batiste de Lulie	Bransles nouveaux.	Branle de Monsieur de Lully	Branles de M <sup>r</sup> de Lully	Branle de M <sup>r</sup> de Lully
Gay	Branle gay	Gay	Branle Gay	Branle gay	Branle Guay
Amener	Branle amener	A mener	Branle a mener	Branle à mener	Branle amener
Bransle double	Branle double				
De Montirande	Branle Montirandé				
Gavotte (replacée)	gavotte	Gavotte	Gavotte	La Gavote	Gavotte ensuite
Courante	Courante	Courante en suite	Première Courante		Première Courante
2 <sup>e</sup>	2 <sup>e</sup> Courante		Deuxième Courante		Deuxième Courante
3 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup> Courante	2. Courante	Troisième Courante		Troisième Courante
			Quatrième Courante		Quatrième Courante
		Sarabande	Sarabande		Sarabande
Bourée			Bourée		Bourée ensuite

Ces six exemples concordants mettent en évidence une suite cyclique, de ton unifié, de la forme suivante :

- Branles (quatre ou six)
- Courantes – (Sarabande)
- Danse optionnelle (Bourrée)

Décrite par des maîtres de danse depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons vu, la suite des branles suivie des courantes a son usage encore attesté loin dans la seconde moitié du siècle, en 1668 par Michel de Pure<sup>85</sup>, ou plus tard encore par Pierre Rameau :

<sup>85</sup> Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens & nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, chap. III, p. 182 chap. XI, p. 279.

Sa Majesté & sa Dame mene le branle, qui étoit la danse par où les Bals de la Cour se commençoient, tous les Seigneurs & Dames suivent leurs Majestez, chacun de leur côté, & à la fin du couplet, le Roy & la Reine se mettoient à la queue, & celui & celle qui étoient derrière leurs Majestez menent le branle à leur tour ; [...] après quoy ils dansent la Gavotte qui se danse dans le même ordre du branle [...] Ensuite ce sont les danses à deux, autrefois c'étoit la courante qui se dansoit après les branles, & même Louis Quatorze d'heureuse mémoire la dansoit mieux que personne de sa Cour<sup>86</sup>.

Le branle à mener n'est ici qu'une autre dénomination pour le branle de Poitou. Le manuscrit *Veron* tient compte de l'aspect optionnel du branle double de Poitou et du branle de Montirandé, en les plaçant tout deux à la suite des gavottes (alors qu'ils doivent en réalité les précéder dans le bal, comme le tableau ci-dessus le rétablit). Ce caractère facultatif a été indiqué par F. de Lauze dès 1623, après la description du troisième branle : « Il m'a semblé inutile de parler ici par le menu du surplus de la suite des branles ; Parce qu'outre qu'on ne les met que rarement en usage, on s'amuse bien plus à s'entretenir qu'à les danser sérieusement<sup>87</sup>. »

Nous sommes en présence d'une suite « fonctionnelle » pour le bal. Nous savons par A. Furetière que les branles commençaient le bal encore vers la fin du siècle :

Branle [...] est un air ou une danse par où on commence tous les bals, où plusieurs personnes dansent en rond, & non pas en avant, en se tenant par la main, & se donnent un branle continu et concerté, avec des pas convenables, selon la différence des airs qu'on jouë alors<sup>88</sup>.

Ou encore par le duc de Saint-Simon en 1692 :

Le dimanche gras il y eut grand bal réglé chez le roi c'est-à-dire ouvert par un branle, suivant lequel chacun dansa après<sup>89</sup>.

Il est certain que le bal a pu prendre parfois des formes diverses, au gré des circonstances, et que son agencement musical a pu présenter des souplesses et diversités. Néanmoins, le bal royal et son ordre quasi immuable (suite de branles – suite de courantes) reste un modèle et une référence pour tous les autres bals. C'est ce qu'énonce Pierre Rameau :

[...] faire d'abord une petite relation du grand Bal du Roy; comme étant celui qui occupe le premier rang, & auquel on doit se conformer pour les autres Bals particuliers; tant par l'ordre qui s'y garde; que par le respect & la politesse que l'on y observe<sup>90</sup>.

**86** Pierre Rameau, *Le Maître à Danser*, Paris, Jean Villette, 1725, p. 51-52. À la date où Rameau écrit ce texte, la courante a été supplantée par le menuet et le branle n'a plus cours que pour des *bals de cérémonie* : voir *Journal historique*, T. XI, Paris, Étienne Garau, 8 mars 1722, p. 381.

**87** François de Lauze, *Apologie de la Danse*, op. cit., p. 43.

**88** Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, art. « Branle ».

**89** Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (1675-1755), *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence/collationnés sur le ms. original par M. Chéruel; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve...*, Paris, Hachette, 1856-1858., t. I, chap. II, p. 25.

**90** P. Rameau, *Le Maître à Danser*, op. cit., p. 49.

Le manuscrit de Kassel

Replaçons cette suite de Lully parmi d'autres de type similaire avec lesquelles elle se trouve dans le Manuscrit 2° 61 de Kassel<sup>91</sup>. L'ensemble des pièces rassemblées sous cette cote est constitué de feuilles doubles, sortes d'enveloppes, ou folios comme les appelle J. Écorcheville<sup>92</sup> numérotés de *a* à *m* lors d'un ancien catalogue. Compilé dans les années 1660, cet ensemble présente comme le recueil *Terpsichore*, publié une cinquantaine d'années plus tôt à Wolfenbüttel par Michael Praetorius<sup>93</sup>, les deux caractéristiques suivantes :

- présence de nombreuses pièces de danses de bal de style français
- coexistence de ces dernières avec des pièces de ballet.

Le classement par enveloppes a certainement été à la source de l'intuition d'Écorcheville, pour sa publication de 1906, de ranger ces pièces par suites. Il s'agit certainement de musiques de bal, essentiellement d'influence française, dont le caractère chorégraphique fait peu de doute. Pour les airs de ballet qui font également partie de ce corpus, il se peut qu'ils aient eu une fonction d'intermède dans le bal, dans des entrées de mascarade. Mais nous les laisserons hors du champ du bal réglé. L'ordre des pièces dans le tableau suivant ne reproduit pas celui de la publication d'Écorcheville, mais plutôt les données du catalogue de C. Gottwald<sup>94</sup>. Nous ajoutons en fin de liste des suites de David Pohle, recueillies sous une autre cote<sup>95</sup>, qui sont également d'influence française. Les ensembles 61d3, 61d5, 61f, h, i, k2, k3 et k4 regroupant soit des pièces de ballet, soit des suites atypiques, incomplètes, ou ne présentant pas d'unité de ton, sont marqués en grisé.

#### Tableau 4

N.B. : Légende pour tous les tableaux à suivre :

A. Allemande - C. Courante - S. Sarabande - G. Gigue - b. Branle - ba. Ballet - be. Bourrée - ge. Gavotte - ca. Canarie - ch. Chaconne - e. Entrée - g. Gaillarde - p. Prélude - pa. Passemaize - pe. Pavane - po. Point d'Orgue - r. Recherche - v. Volte - m. Menuet - +d. Double.

61 a	Brulard	b - b - b - b - b - ge	C (en suite) - C - C - S	be	I
61 b1	[Lully] Dumanoir	b - b - b - ge	C (en suite) - C - S	[C - A - S]	I
61 b1'	(Senecé ?)	b - b - b - ge	C (en suite) - C - C - S	m	I

91 D-Kl 2° Ms Mus 61 a-m, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.

92 J. Écorcheville, *op. cit.* Voir aussi du même auteur à ce sujet la *Note sur un fonds de musique française de la Bibliothèque de Cassel*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Franz Steiner Verlag, 5. Jahrg., H. I. nov. 1903, p. 155-171.

93 Praetorius, *op. cit.*

94 Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Manuscripta Musica*, Band 6, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997.

95 D-Kl 4° Ms Mus 148 e.

61 b2	Dumanoir	b - b - b - ge	C (en suite) - C - C - S - C - C - C - S		1
61 c	Diesener	b - b - b - ge	C - C - S		1
61 d1	Lazarini, Mazuel	A - A	C - C - G - S		2
61 d2	Verdier	A	C - C - S - C		2
61 d2'		A	C - C - S		2
61 d3	Mazuel	A	C - C - C - S	be - be	2
61 d3'	La Voye, La Haye	A - g - S			
61 d4	La Croix	A	C (en suite) - C - S		2
61 d4'	Dresen	A	C - C	be	2
61 d5	Nau [Ballet]				
61 d5'		A	C - C - C - C - S		2
61 d6	Herwig, Artus	A - A	C	g	2
61 d6'	La Croix	A	C - C - C	be	2
61 d7		A	C - C - S		2
61 d7'	Artus	passepied - S - be - C - be			
61 d8		A	C - C - S		2
61 d8'		b - b - b - b - b - ge			1
61 e	Pinel	Libertas - S (ital.)	C - C - C - S		
61 f	[pièces tons divers]				
61 g	Belleville, Pohle	Testament (Serenade)	C - C - S - S	be	2
61 h	[Ballet des Inconstans]				
61 i	[Strattner... Balletti di Cavallo]				
61 k1	Verdier	A - A	C - C - C - S		2
61 k2	[Ballett]				
61 k3	[Ballet de Chantilly (Merlaison)]				
61 k4	[Ballett]				
61 k5	Petits Branles nouveaux	b - b - b - be	C - C - S		
61 k5'			C - S - S - S - S - S		
61 k5''		b - b - b - b - b - ge			
61 k5'''		p - A	C - S		
61 k6	[Sonates]				
61 l	[Tablatures diverses - fragments]				
61 m		A	C - S	be	2

61 m'		A	C - C - S	G	2
148 e e' e''	David Pohle	b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1

La colonne de gauche indique les folios ou enveloppes. La suite de Lully apparaît dans la deuxième enveloppe (fol. 61 b1), de manière un peu abrégée, et flanquée de trois danses qui semblent être de Guillaume Dumanoir. Le nom de Lully n'apparaît pas. Il a été indiqué entre crochets.

La langue utilisée dans les manuscrits, comme plusieurs noms de compositeurs évoqués sur les partitions, confirment l'influence française. Pour 61k1, l'ordre Allemande-Courante a été rétabli, conformément à l'intitulé de l'enveloppe : *Allemande & Courante nouvelle de l'an 1658 à 4*.

Ce type d'intitulé est très fréquent sur les diverses partitions :

61d4 : *Allemande a 4. Cour. et Sarab. du Sr de La Croix.*

61d5 : *Allemande, Cour. et Sarab. à 5.*

61d6 : *Trois Allemandes avec Cour. Sarb. à 4.*

61d7 : *Allemande, Cour. Sarab. à 5.*

Dans le cas où la suite commence par des branles, ces derniers forment la totalité de l'intitulé :

61a : *Branles de Mr. Brülär à 4.*

61b1 : *Branles Nouveaux à 4.*

61b1' : *Branle à 4 le 2ome 8bris 1668... Le Grand Branle.*

Courantes et Sarabande ne sont alors pas stipulées, bien qu'obligées comme nous l'avons vu. Nous touchons à un aspect important de ces enchaînements musicaux, qui est d'ordre rituel. Nous allons voir que le bal est considéré comme une cérémonie : les branles sont suivis des courantes, cela va sans dire ! Un musicien, un maître à danser, un courtisan participe au long de sa vie des centaines de fois à ce rituel. Cela vaut pour la France évidemment, mais aussi pour bien des cours étrangères. Nous aurons l'occasion de redire ci-après que pendant près d'un siècle, d'après les documents que nous possédons sur le déroulement du bal réglé à la française, ce rituel aura cours sans interruption.

Mis à part les ensembles marqués en grisé, nous observons pour tous les autres regroupements un bloc central Courantes / Sarabande (colonne 4) absolument constant. Flexible dans sa composition, il présente souvent l'indication « en suite » et s'enchaîne donc avec certitude aux pièces précédentes (colonne 3). Cette dernière colonne présente une irrégularité, ou plutôt une alternance remarquable. Précédant les courantes, une (rare-

ment deux) allemande(s) sont remplacées parfois par une suite de branles. Nous sommes donc en présence de deux types de suites<sup>96</sup> :

Type 1. branles / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[b - C - S - O]
Type 2. Allemande / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[A - C - S - O]

Si l'on compte les suites de David Pohle comme un seul exemple supplémentaire – issues d'un autre manuscrit de la même collection [4<sup>o</sup> Ms. Mus. 148] – nous avons donc 7 suites de type 1, et 15 suites de type 2 (la dernière colonne à droite indique le type de suite).

Le fol. 61 d8 porte la mention : *Allemande à 5. avec Cour. Sarb. & Branles*<sup>97</sup>. Ce qui suggère une coexistence entre les deux possibilités [A - C - S] ou [b - C - S]. On peut donc envisager une fusion des deux sortes : [A - b - C - S]. Nous allons voir qu'un autre recueil de danses, à Uppsala, présente de tels cas.

Il a été avancé que les suites commençant par une allemande seraient destinées au concert, qu'elles ne serviraient pas comme « musique fonctionnelle », donc pas au bal<sup>98</sup>. Pourtant les courantes qui succèdent aux allemandes ne présentent aucun caractère distinctif par rapport à celles qui suivent les branles, elles semblent tout aussi « fonctionnelles » les unes que les autres<sup>99</sup>. Il est possible que l'on ait privilégié les suites sans branles pour les occasions où il n'y avait pas de danse. On peut à l'opposé imaginer qu'une allemande non dansée ait précédé les branles et les courantes, en manière d'ouverture<sup>100</sup>, et il n'est pas exclu que la combinaison des deux types de suites ait été encore couramment pratiquée, ce qui constituerait une réminiscence d'une forme plus ancienne de bal, qui sera abordée dans notre cinquième partie. Il est toutefois fort peu probable qu'on ait dansé les allemandes présentes dans ce manuscrit. À titre de comparaison, les allemandes qu'on en a continué de danser en Angleterre tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle, dans la suite des

**96** Ces types de suite n'ont pas de lien avec les types définis par M. Reimann (Typus I, II, III), *op. cit.*, p. 16.

**97** Gottwald, *op. cit.*, p. 187.

**98** Michael Robertson, *The courtly consort suite in german-speaking Europe, 1650-1706*, Burlington, Ashgate, 1988, p. 49.

**99** L'exemple donné à quelques années de distance par le violoniste italien Nicola Matteis (*Airs for the Violin*, 1676, « The Second Part », p. 24-25) d'une courante faite pour être écoutée, et d'une autre faite pour être dansée, ne fait que confirmer ce fait. Sur une même page, une *Corrente da piedi* tout à fait dans le style français, s'oppose à une *Corrente da Orecchie* proche de ce que l'on nommera plus tard « courante à l'italienne ». Cette dernière utilise des doubles, voire triples cordes, et privilégie les mouvements de croches, les grands intervalles et certains arpèges. Les notes sont regroupées par trois temps de noires dans une manière qui préfigure les courantes à 3/4 de Corelli. Ce type de pièce s'éloigne complètement des courantes à la française du manuscrit de Kassel, qui elles, sont sans ambiguïté des « courantes pour les pieds ».

**100** Un témoin du temps de la restauration de Charles II à Londres laisse en effet entendre qu'une entrée pouvait alors précéder les suites de branles à la française : « [...] the setts of lessons composed, called Branles (As I take it) or Braules; that is, beginning with an entry, an then Courants, &c. » (Roger North, *On music*, édition d'après les manuscrits par John Wilson, Londres, Novello, 1959.)

*old measures*<sup>101</sup>, sont d'un type relativement archaïque, et sont très différentes de celles du Manuscrit de Kassel. *Le Mercure français* rapporte au 17 juin 1612, que lors d'un bal pour le couronnement de Mathias 1<sup>er</sup> à Francfort : « Après le troisième banquet, l'Empereur et l'Impératrice commencèrent le bal à l'Allemande<sup>102</sup> ». Ce bal, à l'évidence, n'a pas commencé par des branles à la française. Il est pour autant bien difficile de déduire ici de l'expression « à l'Allemande » un type certain de danse.

Le manuscrit d'Uppsala

Un autre recueil important de pièces de violon pour le bal, destiné à la cour de Suède, peut être utilement comparé aux manuscrits 2<sup>o</sup> 61 de Kassel. Constitué entièrement de danses de style français, il semble destiné à l'orchestre français installé à Stockholm dans les années 1650 par la reine Christine de Suède. Ce manuscrit, noté en tablature de violon, fait partie actuellement de la collection Düben de la bibliothèque universitaire d'Uppsala et a été publié en notation traditionnelle par Jaroslav Mráček<sup>103</sup>.

Plusieurs pièces sont en concordance entre Kassel et Uppsala<sup>104</sup> et deux suites complètes se retrouvent dans l'une et l'autre source.

La réalisation d'un tableau similaire à celui de Kassel révèle pour les danses du manuscrit d'Uppsala un paysage déjà familier. Je reprends la numérotation de Mráček des diverses suites, à deux exceptions près marquées par un [']. Les critères d'unité des suites sont la modalité, la nomenclature (à 4 ou à 5 parties) et l'ordre des danses, à la lumière des ordres observés dans le manuscrit de Kassel.

### Tableau 5

Les différentes suites contenues dans le manuscrit d'Uppsala, avec leur composition en abrégé

I	a4.	A	C - C - C - S		2
II	a4.	A	C - C - S		2
III	a4.	b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1
IV	A a4. - C a5. - S a4. - A a5. - a. 4A				

**101** Il s'agit d'une suite de huit danses, dont quatre allemandes, décrites dans plusieurs manuscrits anglais entre 1570 et 1675. Voir par exemple Robert Mullally, « More about the Measures », *Early Music*, vol. 22, n° 3, août 1994, p. 417-438.

**102** *Le Mercure français*, t. 2, 17 juin 1612, f° 424v.

**103** Jaroslav J. S. Mráček, *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library instr.mus. hs 409*, « Monumenta Musicae Svecicae : 8 », Ed. Reimers, 1976.

**104** Pour ces concordances, voir par ex. Robertson, *op. cit.*, p. 85.

V	a4.	A - b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1-2
VI		A	C - C - S	AAg tons divers	2
VII	A - G a4. - A a5. - A a4. - A a5. - A a4.				
VIII	a5.	b - b - b - b - b - ge	C (Suites des Bransles) - C - S	A	1
IX	a4.	A	C - S		2
X		A a4.	C - C - S a5.		2
XI	a4.	g	C - C - C - S	Libertas	
XII	a4.	A	C - C - C - S		2
XIII	a5.	A	C - C - S		2
XIV	a4.	A	C - C - S		2
XV	a4.	b - b - b - b - b - ge	C - C - C - C		1
XVI	a4.	A	C - C - S	G	2
XVII	a4.	p - b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1
XVII	a4.	A	C - S		2
XIX	a4.	A	C		2
XX	a5.	A	C - C - C - S		2
XXI	a5.	A - g	C - C - C - C - S		2
XXII	A a4. - C a5. - C a5. - S a4. - C a4.				
XXIII	a5.	A	C - C - S		2
XXIV	a4.	A	C - C - S	sérénade	2
XXIV'	a5.	pe - A - A			
XXV	a4.	A - b - b - b - ge	C - S		1-2
XXVI	a5.	A	C - C - C - C - S	be	2
XXVII	a5.	b - b - b - b - b - ge	C (Suite des branles) - C - S		1
XXVIII	a5.	g	C - C - C		
XXIX	a5.	b - b - b - b - b - ge	C - C - C		1
XXX	a4.	A	C - C - C - C - S	pe a. 6.	2
XXXI	a4.	A	C - C - S		2
XXXII	a4.	A	C		2
XXXIII	a5.	b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1
XXXIII'	a4.	A - pe - pe (tons divers)			
XXXIV	a4.	pe	C - C - S		
XXXV	p - A - Conclusion a5. - Aria a4.				

Notons qu'on ne trouve pas ici de pièces de ballet. Nous avons cette fois grisé les ensembles dont le ton ou la nomenclature sont hétérogènes. Nous retrouvons exactement les deux types de suite précédemment définis :

Type 1. branles / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[b - C - S - O]
Type 2. Allemande / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[A - C - S - O]

Les proportions sont similaires à Kassel. Pour Uppsala, on dénombre 9 suites de type 1, et 21 suites de type 2<sup>105</sup> (cf. colonne de droite), c'est-à-dire une proportion très semblable à celle observée à Kassel. On constate toujours la même stabilité frappante du noyau Courantes / Sarabande, avec une partie optionnelle ici très réduite. La partie initiale présente la même substitution que Kassel : Branles ou Allemande, mais également des variantes intéressantes, intégrant parfois un prélude, parfois une pavane – danse absente de Kassel – et même un ensemble pavane / allemandes (Pavane et Allemande sont constitutives de l'ordre de bal plus ancien dont il a déjà été question, et qui sera abordé plus loin). Ces modèles « archaïques » ne sont bien sûr pas comptabilisés.

On remarque surtout deux suites du même type mixte que la 61 d8 de Kassel, avec succession Allemande / Branles / Courante(s) / Sarabande<sup>106</sup> [A - b - C - S]. Concernant la Suite V [Allamanda / Brandle de Mons : Constantin / Gäy / Amenerer / Düble / Montirande / Gavotte / 1. Courant / 2. Courant / Sarabande], M. Robertson met en doute sa validité<sup>107</sup>. Il argue du fait que les branles devraient commencer le bal, et que par ailleurs l'attribution à Constantin n'intervient qu'au premier branle, l'allemande pouvant être d'un autre auteur. Ces arguments, parfaitement recevables, n'empêchent aucunement que la suite ait pu être jouée à l'époque sous cette forme.

Un seul ouvrage pour cette période donne des indications chorégraphiques précises associées à des musiques. Attribué à Johann-Georg Pasch<sup>108</sup>, il décrit trois types de danses, mais sans ordre clairement établi : sarabande (N° 1, 4, 5), courante (N° 2 et 6) et branle (N° 3). Le branle, du fait de son irrégularité, ne peut être identifié à un type connu, même si la première de ses deux phrases musicales correspond à celle d'un branle simple<sup>109</sup>. On

**105** Du fait de quelques différences de choix de regroupement, J. Mráček en compte 22. Mais ce n'est pas déterminant pour notre propos.

**106** Ces suites de type particulier ont bien été repérées par Norlind (*op. cit.*, p. 189) puis par Nettel (*op. cit.*, p. 64). De ce dernier, M. Reimann réfute la *formale Verschmelzung der beiden Suitentypen* [fusion formelle des deux types de suite] à cause de l'argumentaire idéologique habituel : *Überschneidung von Gebrauchsform und Kunstform* [Chevauchement d'une forme fonctionnelle et d'une forme artistique]. (Reimann, *op. cit.*, p. 14.)

**107** Robertson, *op. cit.*, p. 87.

**108** Johann-Georg Pasch, *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, publié en 1659 à Osnabrück (réédition par Uwe Schlottermüller, Freiburg (Breisgau), Fa-gisis, 2000).

**109** Sur la fonction pédagogique de ces exemples, et la relation entre cette « Instruction » et les danses de bal

peut toutefois noter que les trois danses en présence peuvent se rapporter à notre suite dite de type I [b - C - S], indice supplémentaire pour cette époque de l'importance de ces danses et de cette suite dans le cérémonial du bal.

## Les danses de bal dans les recueils de luth au début du XVII<sup>e</sup> siècle

Dans son article déjà évoqué de David J. Buch où il questionne l'influence du ballet de cour sur la suite instrumentale<sup>110</sup>, l'auteur a l'excellente idée de présenter sous forme de tables synthétiques, en annexe, diverses suites telles qu'elles apparaissent dans des recueils de luth publiés dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. S'agissant de publications, on peut en effet considérer comme plausible que les luthistes aient souhaité la disposition de ces pièces dans cet ordre. L'idée est d'ailleurs ancienne, et il est probable que c'est dans ce corpus que se trouve la clé de l'organisation à venir des premières suites de clavecin<sup>111</sup>, puis de la future suite A - C - S - G. Voici la première table de cette annexe, constituée des suites que l'on peut discerner dans le livre de mandore de F. de Chancy de 1629<sup>112</sup>. Le mot suite n'apparaît bien sûr pas dans le recueil, les pièces étant simplement données par ordre de tons, certains enchaînements revenant périodiquement (cycles) :

Chancy, *Tablature de mandore* (1629).

1. r-a-c-c-c-s-pa-En m'en revenant de S. Nicolas-v.
2. r-a-c-c-s.
3. r-a-c-c-s.
4. r-a-c-c-c-s.
5. b-b-b-b-b-ge.
6. r-a-c-c-s-Le Rocatins.
7. r-a-c-c-v-s.

L'ordre est relativement lisible, avec une prédominance d'un type de suite recherche / allemande / courante / sarabande proche de notre suite de second type. Cependant l'exception de la suite n° 5 tranche fortement. Or les suites 4 et 5 sont dans le même ton de do tierce mineure. Les branles, au nombre de sept, sont bien de six sortes : 2 b. simples, b. gay, b. de poictou, b. double de poictou, b. de Montirande, la gavotte, et correspondent parfaitement au modèle ordinaire pour l'ouverture du bal. Comme cela a déjà été sug-

---

françaises vers 1660, voir Hubert Hazebroucq : *La technique de la danse de bal vers 1660, nouvelles perspectives*, Mémoire de Master 2, Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2013, <<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362>>, lien consulté le 24-08-2016.

**110** Buch, art. cit., annexes p. 107-109.

**111** Voir par exemple David John Ledbetter, *Harpsichord and Lute music in seventeenth-century France*, Thèse de l'Université d'Oxford, 1985.

**112** *Tablature de mandore de la composition du sievr Chancy*. Paris, Pierre Ballard, 1629.

géré ci-dessus (Uppsala, Kassel) il faut probablement comprendre l'ensemble comme une suite complète de bal, dont on peut jouer ou non les branles selon la circonstance. Si l'on considère une suite 4-5 fusionnée, en insérant les branles après l'allemande (sur le modèle de Kassel fol. 61 d8, ou Uppsala V et XV), on obtient le tableau suivant :

**Tableau 6**François de Chancy, *Tablature de mandore* (1629)

1.	r	A	C - C - C - S	pa - air b - air v
2.	r	A	C - C - S	
3.	r	A	C - C - S	
4-5.	r	A - b (de Bocan) - b - b - b - b - b - ge	C - C - C - S	
6.	r	A	C - C - S	air
7.	r	A	C - C - S	v - S

D. J. Buch présente de la même façon les suites contenues dans le livre de 1638 de Pierre Gautier<sup>113</sup> :

*Les Oeuvres de Pierre Gaultier* (1638).

1. Sinfonie fugue-p-a-c-c-s/a-c-s-s/c-c-s/c-c-c-s.
2. a-c-c-s-s/p-a-c-c-s/c-c-s.
3. p-a-c-s.
4. p-p-a-c-c-s/a-c-s/pe-c-c-s/a-c-c-c-s/ba-ba-ba-ba(s)/a-c-c-s/c-c-s-s.
5. p-a-c-c-c-s/a-c-s/a-ch-ba-ba-ba-ba(s)/c-b-b-b-b.
6. p-Sinfonia Fugue-[a]-c-c-s.
7. p-a-c-c-s.
8. [p]-a-c-c-s.
9. ba-ba-ba-ba(s).
10. Bataille.

Les ensembles numérotés de 1 à 10 sont regroupés par unité de ton. Les barres obliques séparent les regroupements obéissant soit à une logique de contraste, soit à une logique de retour cyclique (essentiellement A - C - S). En disposant ces mêmes pièces de la manière dont je l'ai fait pour les autres recueils, on obtient un tableau étonnamment similaire à ceux de Kassel ou Uppsala. Une différence notable tout de même : les branles sont absents, et à l'exception de pièces de genre ou de ballet, les ensembles sont tous sur le modèle de la *suite de type 2* :

<sup>113</sup> *Les Œuvres de Pierre Gaultier Orleanois... a Rome lan 1638*, éd. moderne : *Œuvres de Pierre Gaultier*, édition et transcription Monique Rollin, Paris, Éditions du CNRS, 1984.

**Tableau 7***Les Œuvres de Pierre Gaultier [d'Orléans ou de Rome] (1638)*

1.	Sinfonie fugue - p	A	C - C - S	
		A	C - S - S	
			C - C - S	
			C - C - C - S	
2.		A	C - C - S - S	
	p	A	C - C - S	
			C - C - S	
3.	p	A	C - S	
4.	p - p	A	C - C - S	
		A	C - S	
	pe		C - C - S	
		A	C - C - C - S	
			ba - ba - ba - ba (S)	
		A	C - C - S	
			C - C - S	
5.	p	A	C - C - C - S	
		A	C - S	
	ch	A	ba - ba - ba - ba (S)	
			C	b - b - b - b (village)
6.	p - Sinfonie Fugue	A	C C S	
7.	p	A	C C S	
8.	p	A	C C S	
9.			ba - ba - ba - ba (S)	
10.	Bataille.			

On peut pratiquer de même avec d'autres publications de la même période, comme la Tablature de luth de Pierre Ballard de 1631, qui regroupe des suites de plusieurs auteurs. Malgré quelques irrégularités et la moindre clarté du tableau à cause de la multiplicité des auteurs, les ordonnancements sont ici encore globalement comparables :

**Tableau 8**

Pierre Ballard, *Tablature de luth* (1631)

[R. Ballard]

1.	p	A - ba	C - C - air - C
----	---	--------	-----------------

[Mesangeau]

1.		A - A	C - C - C - S
2.		A - A	C - C - S - S

[Dufaut]

1.	r	A - A - A - A	C - C - C - C - C - C - S - S
----	---	---------------	-------------------------------

[Chancy]

1.	e	A	C - C - C - S
2.	e	A	C - C - C - S

[Bouvier]

1.	e	A - A - A	air - air	C - C - S - S	
2.	p - p	A - A		C - C - S - S	g - air

[Belleville]

1.			C - C - C - C - C - S
----	--	--	-----------------------

[Dubuisson]

1.	po		C	A
----	----	--	---	---

[Chevalier]

1.		A - A	C - C - C
2.		A	C - C - S
3.		A	C - C - S - S

Dans le recueil publié par le même Pierre Ballard vers la fin de sa vie, les branles réapparaissent. Malheureusement il est délicat de combiner les entités 1 et 2 de Bouvier, qui se jouent sur des accords différents :

### Tableau 9

Pierre Ballard, *Tablature de luth* (1638)

[Mésangeau]			
1.	p	A - A	C - C - C - C - C - C - S
2.	p	A - A - A - A - A	(S) [autre accord]
[Dufaut]			
1.	p - po		C - C - S
2.	A		C - S
[Bouvier]			
1.	p	A	C
2.		b - b - b - b - b - ge	
[Dubut]			
1.	e	A	C S (S)

On retrouverait les mêmes régularités de structure dans les livres de clavecin publiés au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. On peut prendre l'exemple des livres de Chambonnières et de Jacquet de La Guerre (tableaux 10 et 11) :

### Tableau 10

Jacques Champion de Chambonnières, *Pièces de clavecin, livre premier* (1670)

Suite I	A	C+d - C - C - S	g
Suite II	A	C - C - S	
Suite III	A	C - C - C - S	air - G - G

<sup>114</sup> Voir Reimann, *op. cit.*, p. 19, puis 125 à 127, ou Martin, *op. cit.*, *Table of Harpsichord Pieces*, p. 50 à 57. Les suites du premier livre de Lebègue et celles de d'Anglebert se prêtent particulièrement aux conceptions défendues par Margot Martin dans sa thèse, d'immixtion d'éléments de théâtralité dans la suite française.

Suite IV	A	C - C - C - S	
Suite V	pe	C - S - S - C - S	G - ca

*Pièces de clavecin, livre second (1670)*

Suite I	A	C - C	g - G
Suite II	A	C - C - C - S	
Suite III	A	C - C - C - S	
Suite IV	pe	C - C - S	
Suite V	A	C	G
Suite VI	A	C - C - C - S	

**Tableau II**Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, *Pièces de clavecin* (1687)

Suite I	p	A	C - C - S	G - ca - ch - m
Suite II	p	A	C - C - S	G - G - m+d
Suite III	p	A	C - C - S	G - ch - ge m
Suite IV	tocade	A	C - C - S	G - ca - m

Ici, comme c'est le cas dans les publications pour le clavecin en général, la suite des branles est complètement absente. Cela tient essentiellement à la date de parution, puisqu'on trouve de telles suites dans quelques manuscrits de clavecin plus anciens : c'est le cas du manuscrit 2350 de la bibliothèque Sainte Geneviève<sup>115</sup> qui pourrait dater des années 1630, ou du manuscrit Borel, plus tardif, et qui contient deux suites de branles<sup>116</sup>. Entre la publication d'Antoine Francisque du *Trésor d'Orphée* en 1600, qui contient deux suites complètes de branles, et les recueils constitués ultérieurement, publiés ou non, on assiste à une raréfaction de la présence de la suite des branles, puis à sa disparition complète dans les années 1670. Il n'y a pas de raison de penser qu'il s'agisse d'un changement lié

<sup>115</sup> *Pièces de clavecin et d'orgue*, Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris (F-Psg), MS SG 2350 (vers 1630). On y trouve certains des *branles de Bocan* du livre de mandore de Chancy de 1629, mais dans un désordre dû certainement à un remembrement ancien du volume.

<sup>116</sup> Manuscrit Borel, Hargrove Music Library, Berkeley (US-BEm) MS 1365 : *Liure D'Espinettes*. Il s'agit des *Branles de Poitou* (f° 29r) et des *Branles de la musette* (f° 30r). Le cas de la première de ces suites est particulièrement intéressant, les branles 3, 5 et 6 étant en correspondance avec des danses du *Trésor d'Orphée* (A. Francisque, 1600) et de *Terpsichore* (M. Praetorius, 1612).

au caractère chorégraphique de ces pièces, puisque les courantes et sarabande, toujours dansées, gardent leur place dans la suite instrumentale.

Si la suite de branles disparaît, la gigue est maintenant présente, mais pas encore systématiquement chez Chambonnières. Elle s'intègre en fin de suite, parmi les danses dites optionnelles. Comme nous allons le voir avec Denis Gaultier, ceci n'est pas une règle, et l'ajout de la gigue à partir des années 1650 s'est fait selon des modalités variables. Avec le temps, la part des danses « optionnelles » aura plutôt tendance à augmenter. C'est ce qu'on observera dans les suites de Le Bègue, plus encore dans celles de d'Anglebert. Ce changement d'équilibre ne semble pas de nature à remettre en cause l'idée qu'un noyau initial [A (b) C S], dont l'origine se trouve dans le cérémonial du bal, est bien la matrice de la suite dite « à la française ».

Parmi les suites que D. J. Buch donne en exemple, seuls les tableaux que l'on pourrait tracer à partir des deux livres de luth de Denis Gaultier ne présentent pas la même régularité de structure. La gigue y figure déjà constamment, mais à une place variable, en notation binaire, ce qui la rend même difficile à distinguer de l'allemande<sup>117</sup>. C'est peut-être dans ce type d'œuvres où le récit et la théâtralité semblent dominer (notamment *La Rhétorique des Dieux*<sup>118</sup>) que l'on pourrait en effet trouver des liens avec le corpus hétérogène et imprévisible du ballet de cour.

Dans le tableau suivant, les pièces sont identifiées selon les intitulés de pièces concordantes présentes dans d'autres recueils de luth<sup>119</sup>. Il s'agit de rendre ici le tableau plus lisible, mais ces identifications demanderaient évidemment plus de prudence. Par exemple, la seconde allemande de la suite II (*Echo*) se voit désignée dans les sources alternativement comme allemande, gigue ou même sarabande...

**Tableau 12**

Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux* (~1650).

1.		pe - A - G	C - C+d - S	
2.	p	A	C - C	G - G - S
3.		A	S - g? - C+d - S	
4.			C( <i>Caprice</i> ) - C - S(v?)	A - G
5.	Pas de musique			

<sup>117</sup> La situation n'est pas très différente pour les suites de Froberger dans leur premier état ; voir le Manuscrit de Strasbourg, de 1675 : *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs*, Stuttgart, Carus Verlag, 2000.

<sup>118</sup> Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux*, Paris, 1652, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (D-Bkk), Ms. 78 C 12 ; éd. moderne par David J. Buch, Madison, A-R Editions, 1990.

<sup>119</sup> Pour ces correspondances voir par exemple, *La Rhétorique des Dieux*, éd. D. J. Buch, éd. cit. p. XVIII-XXI.

6.		G	C+d - C+d - C+d - S	
7.		A(G?)	C - C+d - S	
8.		A	C	ca?
9.		pe	C - S	
10.		A	C	
11.	p	A(G?) - A(G? <i>Echo</i> )	C - C - S	g - C+d
12.		pe - A(G)	C - C - S - A - C - S(ch?)	

## Le cérémonial du bal avant 1650 et le devenir de l'allemande

Les mémoires de Nicolas Saintot II <sup>120</sup>, à propos d'un bal aux fiançailles de Marie-Louise de Gonzague avec Ladislas Sigismond IV, roi de Pologne en 1645, présentent comme on peut s'y attendre un enchaînement branles / courantes : « le branle, le duc d'Anguien y dansa [...] et les grands seigneurs richement parés se prirent au branle. [...] Le roy dansa la première courante et le bal continua jusqu'à une heure après minuit<sup>121</sup>. » Maître de cérémonies dans la seconde partie du XVII<sup>e</sup> siècle et descendant d'une lignée de maîtres de cérémonie, Saintot consigne dans le même document cette disposition : « Après les fiançailles, il y aura un festin royal et ensuite bal. » Il précise que cela a été arrêté *au conseil d'Etat*. Le bal fait bien partie des solennités très officielles, et il est décidé au plus haut niveau.

L'aspect très rituel de l'ordonnancement du bal, cérémoniel et relativement immuable, tient à sa fonction politique. Les Valois ont emprunté largement aux cours italiennes leurs premières *façons de cour* après un début du XVI<sup>e</sup> siècle où régnait beaucoup de faste, mais aussi beaucoup de désordre<sup>122</sup>. Ces *façons*, et toutes les prescriptions englobées dans l'expression *police de la cour* employée par Catherine de Médicis dans un texte destiné à son fils Charles IX lors de sa majorité<sup>123</sup>, sont destinées non seulement à façonner et policer, mais surtout à montrer, à se montrer, à s'imposer. L'enjeu de pouvoir est extrêmement présent, et le bal s'il est réglé fait *montre* (y compris au sens horloger du terme) d'ordre et donc d'autorité. Les mots de Mersenne peu avant d'expliquer les danses du bal

<sup>120</sup> *Mémoires de Nicolas de Saintot* (1602-1702), tome IV, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits (F-Pn), ms. fr. 14120, mis en ligne par le Centre de Recherche du château de Versailles.

<sup>121</sup> F° 33v. On retrouve ce noyau branle / courante dans pratiquement toutes les descriptions de bal durant le XVII<sup>e</sup> siècle, du Grand bal de la Reine Margot en 1612, au mariage du duc de Bourgogne en 1698.

<sup>122</sup> Voir Monique Chatenet, *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle, Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002, chapitre « Faste et familiarité », p. 106.

<sup>123</sup> *Avis donnez par Catherine de Médicis à Charles IX, pour la police de sa cour et pour le gouvernement de son Etat*, 1563, dans *Archives curieuses de l'histoire de France*, Paris/Beauvais, éd. Cimber et Danjou, 1835, 1<sup>re</sup> série, tome V, p. 247. Charles IX avait alors treize ans.

– même si le texte évoque plus directement le ballet – sont d’une grande clarté dans ce contexte, qui dépasse, tout en l’englobant, la dimension politique de l’ordre du monde :

Quant à la plus grande perfection des dances, elle consiste à perfectionner l’esprit & le corps, & à les mettre dans la meilleure disposition qu’ils puissent auoir. Or la plus grande perfection de l’esprit consiste à sçauoir & à contempler les plus excellens ouurages de la nature, par exemple, les mouuemens des Astres, & des Elemens, & leurs grandeurs ; leur lumiere, & leur perfection, & à s’éleuer par leur moyen à l’Auteur de l’Vniuers, qui est le grand maistre du Balet que dansent toutes les creatures par des pas & des mouuemens qui sont si bien reglez, qu’ils rauissent les sages & les sçavans, & qu’ils seruent de contentement aux Anges, & à tous les Bien-heureux<sup>124</sup>.

Dans le texte de Catherine de Médicis, dont Claudine Haroche a donné un commentaire détaillé<sup>125</sup>, il est bien sûr question du cérémonial de cour, et non du cérémonial d’État (funérailles, sacres, lits de justice, etc.). Il est traité de l’entourage, des audiences, de l’équilibre du paraître en public et du retrait en privé, de l’horaire du lever, de l’office, du dîner, des promenades, *passé-temps et exercices honnestes* avec la noblesse, pour ensuite « après cela souper avec vostre famille, et l’après souper, deux fois la semaine, tenir la salle de bal<sup>126</sup> ». Le bal fait pleinement partie d’un dispositif qui au-delà du paraître et de l’ostentation, démontre et légitime le pouvoir.

À l’époque de Thoinot Arbeau donc, au moment où comme nous l’avons vu une suite de branles semble en gestation, un cérémonial déjà fortement institué prévaut pour les bals royaux. Le terme le plus commun pour désigner cette réalité est celui de *Grand Bal*. Thoinot Arbeau emploie cette expression d’abord pour démontrer l’aspect solennel de la pavane :

Et lors les Roynes, Princesses, & Dames les accompagnent les grands queües de leurs robes abaissees & trainnans, quelquesfois portees par damoiselles. Et sont lesdites pavanés jouées par haulbois & saqueboutes qui l’appellent le grand bal, & la font durer jusques à ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle si mieulx ils n’ayment la dancier par marches & desmarches<sup>127</sup>.

Brantôme confirme cette solennité lorsqu’il évoque le couple formé par Henri III et sa sœur Marguerite de Valois :

<sup>124</sup> Mersenne, *L’Harmonie universelle*, éd. cit., tome II, livre II, Proposition XXIV, p. 159.

<sup>125</sup> Claudine Haroche, *Les cérémonies et les rituels de cour : des instruments d’une politique de communication*, [En ligne : <<https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/25/haroche.pdf>>, lien consulté le 21-07-2016].

<sup>126</sup> Une centaine d’années plus tard cette prescription est encore appliquée par Louis XIV avec zèle : *16 oct. 1682* : « [A Versailles] on y avoit des comédies trois fois par semaine; un bal tous les samedis, et les trois autres jours tout ce qu’il y avoit d’hommes et de femmes de condition à la cour s’assembloit à six heures du soir dans le grand appartement du Roi... Dans une chambre, il y avoit des musiciens qui chantoient de temps en temps; il y avoit des violons et des hautbois avec lesquels on dansoit quand on en avoit envie. » (Norbert Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et Louis XV d’après les mémoires de Sourches et Luynes*, Paris, Picard, 1970, p. 10.)

<sup>127</sup> *Orchésographie*, f° 29v.

Le roy la menoit ordinairement dancier le grand bal. Si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre. J'ay veu assez souvant la mener dancier la pavanne d'Hespaigne, danse où la belle grâce et majesté font une belle représentation [...] Je leur ay veu pareillement fort bien dancier le Pazzemazo d'Italie<sup>128</sup> [...]

Ce texte (voir annexe I) insiste sur le « port et geste grave » et les pas sans sauts, « les coullant seulement ». Il en est de même du branle de la torche (qui se danse sur des pas d'allemande<sup>129</sup>) où Marguerite observe la même gravité<sup>130</sup> :

[...] ceste reyne prenoit grand plaisir à dancier ces dances graves, pour sa belle grâce, aparance et grave majesté [...] Je luy ay veu aussi aymer quelquefois le bransle de la torche ou du flambeau, et pour ce mesme subject.

Les textes de l'époque insistent sur la gravité de la pavane. T. Arbeau y revient à plusieurs reprises :

Et quant à la pavane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque jour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade<sup>131</sup>.

Pour la pavane d'Espagne, la passemaize et l'allemande, il parle plutôt de *médiocre gravité*<sup>132</sup>. Mais il est important de remarquer qu'en général, le début du bal est empreint d'une sorte de solennité. Un texte d'un ambassadeur anglais auprès d'Henri III semble confirmer ce fait, évoquant un contraste entre le commencement du bal, et les danses probablement plus vives qui suivent<sup>133</sup>.

L'enchaînement des danses est précisé plus loin :

[...] they began the grand ball, eche man taking his lady by the hand, making in all xxiiij couples that danced in that crowd at once. From the grand ball they fell to corrantoes and then to la volta, at the end wherof the king brake up and the company dissolued<sup>134</sup>.

[...] ils commencèrent le grand bal, chaque homme prenant sa dame par la main, formant en tout 24 couples dansant immédiatement tous ensemble. Du grand bal, ils passèrent aux courantes puis à la volte, et à la fin de celles-ci le roi s'interrompit et la compagnie se dispersa.

**128** Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Ludovic Lalanne, 1864, vol. 8, p. 73. Ce texte n'étant pas daté, il n'est pas totalement exclu qu'il puisse s'agir de l'autre frère de Marguerite, Charles IX.

**129** *Orchésographie*, f° 86r : « Ce branle, aultrement appellé le branle de la torche, se dance par mesure binaire mediocre, ainsi & par mesmes pas que l'Allemande. »

**130** Arbeau confirme ce caractère : voir la citation de la note précédente.

**131** *Orchésographie*, f° 29v.

**132** *Orchésographie*, f° 67.

**133** Henry Stanley, 4<sup>e</sup> Comte de Derby, description d'un bal lors d'une ambassade à Paris en 1585. Cité par Roy Strong, « *Festivals for the Garter Embassy at the Court of Henri III* », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, n° 2, automne 1983, p. 45-58. Sur ce point précis, je n'ai pas pu consulter le texte original (Bodleian Tanner MS. 78, f° 36-37v, 78.) que Roy Strong condense ainsi : « *The ball began with Henri dancing with the Queen, after which he energetically led the rest of the court in other dances* », « Le bal commença avec Henri dansant avec la reine, après quoi il mena le reste de la cour énergiquement dans d'autres danses », p. 51.

**134** *Ibid.*, p. 53.

Nous avons par chance une description un peu antérieure, encore plus précise, d'un bal semblable par un certain Richard Cook qui justement pour préparer l'ambassade de 1585, en a détaillé par écrit l'*étiquette*, et l'enchaînement des danses. Ce texte (à consulter en annexe II) fait apparaître une succession vraisemblablement assez immuable pour cette période, nommée *The order of the Kings dauncynge*<sup>135</sup> (« L'ordre des danses du roi »).

Cet ordre est le suivant :

pavane / allemande / branles / courantes / volte / gaillarde

En recoupant ces deux textes, on peut supposer que l'expression *grand ball* recouvre la succession pavane / allemande / branles. On constate également un enchaînement central branles / courantes qui deviendra obligé tout le siècle suivant. Cela présage de la fameuse suite mixte dont nous avons repéré la présence à plusieurs reprises dans notre troisième partie : Allemande / branles / Courantes [A - b - C - (O)]. À cette époque, la sarabande est bien sûr encore absente. On ne trouve par la suite dans les textes que rarement mention du Grand Bal<sup>136</sup>, et parallèlement les pièces de procession, pavane et allemande, semblent en France s'effacer dans l'ordre du bal<sup>137</sup>. On compose certes encore des pavanés solennelles pour des occasions particulières (sacres, mariages) et il s'en composera d'ailleurs jusque tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle (pour le clavecin notamment, Chambonnières, Du Mont...). En réalité le problème est qu'en matière de musique de danse, nous manquons totalement de sources en France pour la période 1570 à 1600 : pas de publications pour le luth, pas plus pour les bandes d'instruments<sup>138</sup>. Les quelques manuscrits de luth de la période ne présentent pas d'ordre particulier et n'offrent qu'une image très floue du contexte musical. Le témoignage des ambassadeurs anglais semble notre seul repère fiable pour ce temps de gestation.

Quoiqu'il en soit, peu avant 1600, on choisit à la cour du roi de France de commencer par une danse commune en rond. Réforme intervenue dès le règne d'Henri III qui était très

**135** Richard Cook, 1584 ou 1585, cité par David Potter & P. R. Roberts, « An englishman's view of the court of Henri III, 1584-1585 : Richard Cook's Description of the court of France », *French History*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 341. Cette description, avec une autre traduction en français, est également chez M. Chatenet, *op. cit.*, p. 130.

**136** Après 1600 on peut d'ailleurs penser que l'expression ne vise plus l'ouverture du bal formalisée sous Henri III. *Le Mercure françois*, 15 septembre 1606, p. 111v : « Il y eut ensuite festin et grand bal. » *Le Grand bal de la Reine Marguerite... par F. Fassardi*, Lyon, Ionas Gauthrin, 1612. *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, Ballet dansé en 1626, etc.

**137** La pavane d'Espagne et le branle du chandelier sont décrits dans *Instruction pour dancier*. On en trouve également de très nombreuses versions dans les recueils musicaux de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour ces deux danses on ne peut pas à proprement parler de danses de procession.

**138** Les publications de dancieries de Pierre Phalèse en 1571 et 1583 ne sont que des compilations d'extraits de publications antérieures.

féru de danse et de nouveautés chorégraphiques<sup>139</sup>, ou introduite sous Henri IV, nous ne le savons pas, mais il nous importe de savoir si ce changement correspond à un changement de caractère, et de vérifier si cette substitution entraîne ou non une perte de majesté. En réalité, il est probable qu'à la solennité de la pavane et de l'allemande en procession, doive se substituer nécessairement une autre solennité, celle de la suite des branles.

#### Gravité des branles

T. Arbeau note que « Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double<sup>140</sup> », précisant ensuite que « Les anciens dancent gravement les branles doubles & simples<sup>141</sup> ». Plus loin encore : « On a tousjours estimé, que le plus gravement & pesamment que l'on peult dancer les branles doubles, cest le meilleur<sup>142</sup> ».

Chez François de Lauze en 1623, on trouve des indications similaires :

Et d'autant que les dances les plus usitées sont les plus nobles et nécessaires, et par conséquent plus sortables à mon dessein, et que pour s'acquitter dignement d'icelles, les pas et les démarches plus naturelles sont non seulement les plus requises aux Dames, mais sans comparaison les plus propres pour leur acquérir un port naïf, et une action bien plus belle, qu'un mélange confus de diverses découpures et agitations de corps éloigné de toute bienséance, et que les branles qui sont tous pleins de gravités et de modestie, sont aussi plus propres pour leur assurer la grâce et adoucir l'air : ce n'est pas sans raison que je veux commencer par là<sup>143</sup>.

Encore Mersenne à propos des branles :

Ils se dansent fort gravement en rond au commencement du Bal souz mesme cadence & branle du corps<sup>144</sup>.

Cette caractérisation de Mersenne semble valoir pour l'ensemble des branles. Il se peut donc que, même du branle gai jusqu'aux gavottes, il faille envisager des tempi mesurés, même si l'ensemble des branles correspond sans aucun doute à une accélération progressive. Dans le courant du siècle les manières ont pu également évoluer par ailleurs fortement, et si le branle simple semble avoir gardé toujours un peu de solennité, Michel de

**139** Margaret Mc Gowan, « L'essor du ballet à la cour d'Henri III », *Henri III mécène: des arts, des sciences et des lettres*, Paris, PUPS, 2006, p. 84 notamment.

**140** *Orchésographie*, f° 69r. L'indication de T. Arbeau que les branles doubles *commencent les dances* paraît isolée. Toutes les autres sources font commencer le bal par une danse de procession, ou un branle simple. Le fait qu'il nomme le branle double *branle commun* (*Orchésographie*, f° 69r, 84r, 88r, 93r) est également une singularité : dans les recueils de musique notamment, ce sont les branles simples qui sont nommés branles communs.

**141** *Ibid.*, f° 69r.

**142** *Ibid.*, f° 70v

**143** François de Lauze, *Apologie de la Danse, op. cit.*, p. 59.

**144** Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., t. II, Livre II, Proposition XXIV, p. 167.

Pure regrette en 1668 la perte de gravité de la suite des branles<sup>145</sup> (dont au passage, nous ne savons pas du tout comment elle se dansait à cette époque-là, la dernière description connue étant celle de F. de Lauze en 1623).

Comme exemple musical à l'appui de ce qui précède, notons que le premier branle de la suite I, qui ouvre le recueil *Terpsichore* de Praetorius, est formé à partir d'une chanson très connue de Pierre Certon<sup>146</sup>. Du fait du caractère espiègle de la chanson d'origine, et de la simplicité de sa mélodie, on pourrait penser au premier abord qu'il s'agit d'une danse vive. Pourtant, si l'on joue vite cette danse, on constate que ce tempo n'est absolument pas cohérent avec le second exemple de suite de branles, les *Branles de Nouvelle*<sup>147</sup> :

Michael Praetorius, *Terpsichore*  
Branles simples, Suites I et II, début

Or ce branle d'après Certon, déjà pratiqué depuis de nombreuses années puisqu'il est présent dans le premier recueil de dancieries de Jean d'Estrée en 1559, se trouve aussi en quatrième position de la suite I du *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque, en 1600. Cette dernière version assez ornée pour le luth – que l'on considère ou non que le luth puisse servir à faire danser – suggère un tempo bien plus modéré que celui que l'on aurait ten-

**145** Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens & nouveaux*, op. cit., p. 279 : « Le Branle veut plus de gayeté, & semble estre plus propre pour les hommes que pour les femmes. Car s'il est un peu gourmandé par le premier, qui est grave & sérieux, il est aussi-tost emporté par le second où l'on ne fait que sauter, & par le troisième, où l'on court toujours ; & la Gavote débauche bien-tost toute la gravité qui peut se trouver dans les uns ou dans les autres, & engage l'un & l'autre Sexe a des agitations & à des secousses tout autrement vigoureuses. »

**146** « La la la je ne l'ose dire », Paris, Attaignant, 1538.

**147** Il n'est pas fortuit que la première suite soit notée à C (*Tactus aequalis Tardior*) et la seconde à C barré (*Tactus aequalis celerior*), voir M. Praetorius, *Terpsichore*, préface, ch. VI. Les originaux sont sans barres de mesures. Les trois barres ajoutées en fin du premier branle sont des interprétations de petits traits de mesure (*Strichlein*) placés assez imprécisément par le graveur.

dance à adopter spontanément. Il faut avouer que lors de nos premières expériences, nous avons certainement exécuté cette danse à un tempo beaucoup trop rapide :

Les barres de mesure sont celles de la tablature d'A. Francisque.

#### Devenir de l'Allemande

Alors que seuls quelques recueils de musique conservent trace de la pavane, et tandis que les branles commencent régulièrement le bal, l'allemande semble se transformer en pièce de concert, ou d'ouverture de cérémonie peut-être. Elle conserve en tout cas une place privilégiée dans les recueils de musique, et ouvre fréquemment des suites instrumentales constituées de danses (courantes, sarabandes, etc.) qui elles continuent d'être dansées. Mersenne précise en 1636 la situation de cette manière :

L'Allemande est vne dance d'Allemagne, qui est mesurée comme la Pauanne mais elle n'a pas esté si vsitée en France que les precedentes : on peut l'appeler Vaudeuille, ou Gauote, & a sa mesure binaire. [...] : on se contente aujourd' huy de la iouer sur les instrumens sans la danser, non plus que la Passemezze, si ce n'est aux Balets<sup>148</sup>.

L'appellation *Vaudeville* et *Gavotte* renvoie pour Mersenne à un genre vocal<sup>149</sup>. Si l'on pratique comme le fait R. Hudson une sorte d'amalgame entre les pièces nommées en France *ballet* et la forme de l'*allemande*, alors évidemment on peut trouver des cor-

<sup>148</sup> Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., tome II, livre II, Proposition XXIII, p. 164.

<sup>149</sup> « ... la Gauote, c'est à dire la dance aux chansons. » (*L'Harmonie universelle*, op. cit., p. 168.)

respondances avec quelques airs<sup>150</sup>. Mais je ne suis pas en accord avec cette conception : bien sûr, certaines pièces de ballet sont des allemandes. R. Hudson en signale avec justesse un cas ancien : une des pièces du *Ballet du Canat* publié en 1559 par Jean d'Estrée<sup>151</sup>. On peut en trouver certainement bien d'autres exemples (comme le dit d'ailleurs Mersenne ci-dessus, l'allemande se danse encore « aux Balets ») mais il ne me semble pas que l'on puisse faire un parallèle général, en ce qui concerne la France, entre les pièces de *Ballet* et l'*Allemande*.

R. Hudson est imprécis par ailleurs, lorsqu'il affirme qu'à partir de 1630, les compositeurs français ont donné peu d'allemandes pour ensemble instrumental<sup>152</sup>. Le manuscrit Philidor des *Vieux Airs* en compte plusieurs (Dumanoir, Chancy, Mazuel, La Vallez, La Pierre, Belleville), le manuscrit de Kassel également (Mazuel, La Voye, Lazarin, de la Croix) ainsi que le manuscrit d'Uppsala (Verdier, Constantin, Nau, La Haye). Si les allemandes pour le luth, et plus tard pour le clavecin, sont bien sûr nombreuses, les allemandes pour bande d'instruments restent, semble-t-il, assez tard au répertoire, y compris en France, comme le prouve leur présence dans le manuscrit Philidor. Sur le caractère de l'allemande, Arbeau indique : « L'allemande est une dance plaine de mediocre gravité<sup>153</sup>. » Pour le début du XVII<sup>e</sup> siècle nous n'avons que des indications hors de France<sup>154</sup>. Chez Nicolas Vallet les deux seules allemandes de son recueil *Secretum Musarum*, par leur écriture comme par leur thématique, confirment ce caractère de gravité : la très belle « Fortune Hélas<sup>155</sup> » tout comme « Une jeune fillette<sup>156</sup> », que de ce fait beaucoup de nos jours confondent avec une pavane. Elles correspondent par surcroît toutes deux à la qualification par Mersenne de Vaudeville, puisque ce sont des pièces très proches d'un modèle vocal.

Il est certain que les bandes de violon, les orchestres de bal avaient des allemandes à leur répertoire. Pouvaient-elles servir de prélude au bal ? C'est une hypothèse qu'il ne faut pas exclure, et qui expliquerait l'existence des quelques suites mixtes que nous avons repérées dans les recueils de Kassel et Uppsala notamment. Les occasions pour les violons

**150** Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, vol. 1, p. 118 sqq. J. B. Bésard classe les ballets avec les branles dans son *Thesaurus Harmonicus* (1603). Voir aussi T. Arbeau : « Et fault que vous sçachiez que quand on a fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir en une mascarade de quelque festin)... » (*Orchésographie*, f° 82r.)

**151** R. Hudson (*op. cit.*, p. 119) signale que *le petit ballet* a la même mélodie que l'*Allemande Prince*.

**152** *Op. cit.*, p. 147 : « *The Baroque Allemande occurs in France mainly in music for solo instruments.* »

**153** *Orchésographie*, f° 146r.

**154** Sir John Davies, *Orchestra, or a Poem of Dancing*, 1594 : « *grave and solemn.* » Thomas Morley, *A plaine and easie Introduction*, Londres, 1597 : « *The Alman is a more heavy dance than this.* »

**155** Nicolas Vallet, *Secretum musarum*, 1616, *op. cit.*, p. 109 et 130.

**156** *Ibid.*, p. 96.

de jouer sans nécessairement que les danseurs évoluent sur la musique étaient par ailleurs extrêmement nombreuses. Et la proximité des situations et probablement des répertoires est certainement fréquente :

Le mardi 21 de novembre, la Reine avec sa sœur se rendit à la grande salle du palais de Rouvre, pour entendre un concert auquel le legat d'Avignon l'avait invitée. Ce concert fut suivi d'un bal<sup>157</sup>.

Toute la nuit les 20. violons ont sonné & joué de leurs violons dans ladite grande salle pour entretenir la compagnie, sans que l'on y ait dansé, d'autant que les dames ne vouloient quitter leurs places<sup>158</sup>.

Ordinairement le long du souper il doit y avoir Musique, Hautsbois, & Violons, si ce n'est que pour ce dernier il y ait Bal, en ce cas il ne se trouve qu'à l'entrée seulement du souper, & tous montez sur des eschaffauts faits dans la Salle<sup>159</sup>.

Que les violons aient disposé de pièces dédiées au concert est certain. Un répertoire s'est constitué progressivement à cet effet, sortes de pièces de symphonie comme on en trouve plusieurs dans les recueils : *La Pacifique* de Louis Constantin (Ms. Philidor, *Recueil de Plusieurs vieux Airs...*) ou le *Testament [ou Sérénade]* de Belleville (Ms. Kassel / Uppsala). Les suites de pièces tirées de ballets<sup>160</sup> étaient certainement également jouées, mais ni plus ni moins que les suites de bal. C'était d'ailleurs un usage de longue date, comme le montre la page de titre de *Terpsichore*, où Praetorius signale la possibilité d'utiliser les pièces de son recueil aussi bien pour le concert que pour la danse :

*...allerley französische Däntze und Lieder [...] Wie selbige von den französischen Dantzmeistern in Franckreich gespielt und vor fürstlichen Taffeln auch sonsten in Conviviis zur recreation und Ergötzung gantz wol gebraucht werden können.*

... toutes sortes de danses et chansons françaises [...] Comme celles-ci sont jouées en France par les maîtres à danser français, et peuvent aussi très bien être utilisées devant les tables princières et lors des festins pour la récréation et l'agrément.

On est bien loin une fois encore de l'idée de ligne de partage nette entre le monde de la danse, et celui de la musique pure. Le cas du claveciniste Jacques Champion de Chambonnières est à cet égard encore plus emblématique que celui évoqué plus haut de Robert de Visée. Fondateur de l'une des premières sociétés de concerts, sinon la première

**157** Pierre de l'Estoile, *Journaux, Mémoires*, éd. Petitot-Monmerqué, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007, vol. 3, p. 307 (21 nov. 1600).

**158** Michel Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Guillaume Desprez, 1725, vol. 5, p. 571 (année 1626).

**159** Théodore Godefroy, *Le Cérémonial Français, contenant les cérémonies observées en France aux sacres et couronnemens de rois, et reines, et de quelques anciens ducs...*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1649, vol. 2, p. 209 (année 1636).

**160** Comme celle, composite, du *Concert donné à Louis XIII* de 1629 qui se trouve aussi dans le Ms. Philidor *Recueil de Plusieurs vieux Airs...* (F-Pn, Musique, Rés. F-494).

(*L'Assemblée des honnestes curieux*, 1641<sup>161</sup>), Chambonnières n'en est pas moins très lié au monde de la danse. Par son père d'abord, Jacques Champion de la Chappelle, très bon contrapuntiste, qui était également selon toute vraisemblance maître de danse. C'est à lui qu'il semble le plus plausible d'attribuer les *Bransles de la Chappelle* de l'*Instruction pour danser* de Darmstadt<sup>162</sup>. Peut-être parce qu'il portait le même prénom, son fils s'est fait appeler de préférence Jacques de Chambonnières<sup>163</sup>, du nom d'un apanage qu'il tenait de sa mère. Non moins excellent danseur que son père, on trouve son nom (soit *de la Chappelle*, soit *de Chambonnières*) dans la distribution d'au moins trois ballets<sup>164</sup>. Un pied dans la salle de concert, un pied dans la salle de bal...

## Conclusion

Il semble qu'un bal réglé ait existé à la cour de France dès la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Ouvert par une ou plusieurs pavanés suivies d'allemandes et de branles, ce bal royal, ou *Grand Bal*, a subi une modification importante aux alentours des années 1600, pour prendre une forme qui va perdurer tout au long du xvii<sup>e</sup> siècle [b - C - S - O]. Pavanés et allemandes semblent s'effacer assez rapidement et, sauf événements solennels, ne sont plus dansées

**161** Sur la grande fréquence des premiers concerts, voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684) : Maître et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*, Wavre, Mardaga, 2011, « Études du CMBV », p. 53-55.

**162** La musique se trouve chez Praetorius, *Terpsichore*, éd. cit., p. 31 (*Bransle de la Schappe*), et seulement partiellement au manuscrit Philidor, F-Pn, Rés. F-494 (*Bransle de la Chape*). Peut-être Lully avait-il encore ces branles au fond de sa mémoire lorsqu'il a composé le menuet des Poitevins du *Bourgeois-Gentilhomme*. Manuscrit Philidor (p. VII) :



Le Menuet des Poitevins du *Bourgeois-Gentilhomme* (Cinquième entrée, « Français »), dans Rés. F. 578, p. 174 [En ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056975>>, lien consulté le 21-07-2016].



**163** Voir par exemple dans le manuscrit Bauyn (*Pièces de clavecin de différents auteurs*, vol. I, F-Pn, Rés. Vm7 674), f° 15r : *Chaconne de Mr. De la Chappelle, dit Chambonnières*.

**164** Le 25 février 1635, il est danseur dans le *Ballet de la marine* donné devant le roi à l'Arsenal (seconde partie, entrées 2 et 7 / dernière partie, entrée 7, *Chambonnières*) ; Le 23 février 1653 dans le *Ballet royal de la nuit* avec Louis XIV et Lully (première partie, entrée IV, *la Chappelle* / deuxième partie, entrée IV, *la Chappelle*, entrée IX, *Chambonnière* / quatrième partie, entrée VI, *la Chappelle*) ; le 14 avril 1654, dans le ballet de l'opéra *Le nozze di Peleo e di Theti* de Carlo Caproli.

au commencement du bal<sup>165</sup>. Il n'est pas impossible cependant que l'allemande, comme pièce de concert, soit restée présente dans le bal plus longtemps en manière d'ouverture [A - b - C - S - O].

Cette présentation condensée de la suite apporte de la clarté et de la simplicité, et laisse en outre envisager des liens anciens entre les pratiques de la fin de la Renaissance, et la suite de danse à venir. Cette visualisation schématique masque pourtant une complexité. La suite telle qu'elle se présente au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle combine l'alternance de mouvements de différente nature contrastant entre eux, avec l'ancienne façon de former des suites de caractères homogènes. Si l'on détaille l'ordre de quelques pièces des deux recueils les plus complets de danse de bal en notre possession pour le début du XVII<sup>e</sup> siècle, nous constatons que non seulement les courantes ou les voltes sont nombreuses, mais également les branles en suites :

A. Francisque, *Le Trésor d'Orphée*, 1600 :

Suite I. 6 Branles, 3 Branles gays, 3 Branles de Poitou, 2 Branles doubles de Poitou, 2 Branles de Montirandé, 72 mes. de Gavotte

Praetorius, *Terpsichore*, 1612 :

Suite I. 2 Branles simples, 3 Branles gays, 1 Bransle de Poitou, 2 Branles Gays doubles, 2 Branles doubles de Poitou, 2 Branles de Montirandé, 80 mes. de Gavotte

Ici se situe peut-être la différence essentielle entre la suite allemande et la suite française. Les Allemands au XVII<sup>e</sup> siècle composent des suites contrastantes, peu importe quels liens thématiques peuvent relier les divers mouvements entre eux, peu importe si ces pièces ont une fonction chorégraphique ou non. Les Français composent des suites instrumentales d'une non moins grande qualité musicale, mais où se rejoue un rituel de cour, cérémonie qui s'impose à eux par son faste et sa fréquence. L'adhésion symbolique à cette *façon de cour*, selon le mot de Catherine de Médicis, révèle un attachement à un milieu brillant, détenteur de pouvoir et d'influence, et qui bien avant le règne de Louis XIV donne le ton en France et bien au-delà des frontières. Ce protocole a pu d'ailleurs présenter certaines longueurs<sup>166</sup>, dont la suite instrumentale se fait parfois le reflet. Les danses multi-

**165** Ces deux formes subsistant dans le bal un certain temps sous les formes de *Pavane d'Espagne*, et de *Branle du chandelier* [La pavane et le branle du chandelier sont décrits dans *Instruction pour danser*].

**166** Samuel Pepys le 15 novembre 1666, nous informe sur le grand nombre des courantes : « *After the Branles, then to a Corant, and now and then a French dance; but that so rare that the Corants grew tiresome, that I wished it done.* » [« Après les branles, ensuite une courante, et de temps en temps une danse française; mais si parcimonieusement que les courantes devinrent ennuyeuses, au point que je souhaitai les voir finies. »] *The Diary of Samuel Pepys*, édition disponible en ligne : <<http://www.pepysdiary.com/diary/1666/11/15/>>, lien consulté le 21-07-2016. De même au mariage du duc de Bourgogne le 7 déc. 1697 : « Cette première cérémonie fut assez longue, pour que le bal fit une pause. » (Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, D'Houry fils, 1723, p. 132.)

ples sont présentes dans les recueils instrumentaux français tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment les courantes, et l'on en trouve encore la réminiscence au XVIII<sup>e</sup> siècle chez Marchand, Dandrieu ou Siret. Il est certain que le bal perd de sa rigueur au cours du règne de Louis XIV. La multiplication des bals privés, masqués et le goût nouveau pour les *petites danses* beaucoup moins formelles ainsi que les contredanses se ressentent non seulement dans les fêtes de cour<sup>167</sup>, mais aussi dans la manière dont les clavecinistes disposent leurs suites parfois dans *un certain désordre qui plaît*<sup>168</sup>. Alors qu'entre-temps les Allemands ont adopté avec une certaine rigueur la suite ACSG, les clavecinistes français – Couperin, Rameau... – composent, notamment à travers le procédé très mondain du portrait, des suites aux enchaînements bien moins formels. La forte ritualité du bal à la française, puis la perte de ce rituel, ont donc eu successivement l'une et l'autre une incidence sur la forme de la suite instrumentale. C'est du moins mon avis, même si comme nous l'avons vu au début de cette étude, une telle influence mondaine, voire frivole, est pour certains de l'ordre de l'*impensable*.

---

**167** Voir Naïk Raviart, « Le bal français, du début du règne de Louis XIV à l'aube de la Révolution », *Histoires de bal*, Paris, Cité de la musique, 1998, notamment p. 34-37.

**168** Charles Henri de Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, Genève, 1754, p. 38.

## Annexe 1

Brantôme, à propos du « Grand bal » dansé par Henri III et sa sœur Marguerite de Valois. Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeille seigneur de Brantôme / publiées d'après les manuscrits [...] par Ludovic Lalanne, Renouard, Paris, 1875, vol. 8, p. 73 (ca. 1580 ; nous soulignons).

Le roy la menoit ordinairement dancier le *grand bal*. Si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre. J'ay veu assez souvent la mener dancier la *pavanne d'Hespaigne*, danse où la belle grâce et majesté font une belle représentation ; mais les yeux de toute la salle ne se pouvoient saouller, ny assez se ravir par une si agréable veue ; car les passages y estoient si bien dansez, les pas si sagement conduictz, et les arrestz faictz de si belle sorte, qu'on ne sçavoit que plus admirer, ou la belle façon de danser, ou la majesté de s'arrester, représentant maintenant une gayeté, et maintenant ung beau et grave desdain car il n'y a nul qui les aye veus en ceste danse, qui ne die ne l'avoit veue danser jamais si bien, et de si belle grace et majesté, qu'à ce roy frère et à ceste reyne soeur ; et, quand à moy, je suis de telle opinion, et si l'ay veue danser aux reynes d'Hespaigne et d'Escosse très-bien.

Je leur ay veu pareillement fort bien danser le *Pazzemezo d'Italie*, ores en marchant et aveq' ung port et geste grave, en conduisant si bien et si gravement leur pas, ores les coullant seullement, et ores en y faisant de fort beaux, gentils et graves passages, que nul autre ou prince ou autre y pouvoit aprocher, ny dame, car la majesté n'y estoit point espargnée : aussi ceste reyne prenoit grand plaisir à dancier ces dances graves, pour sa belle grâce, aparance et grave majesté, qu'elle faisoit aparoir mieux qu'aux autres danses, comme bransles, voltes et courantes. Elle ne les ay moit guières, encor' qu'elle s'en acquitast très-bien, parce qu'elles n'estoient pas dignes de sa majesté, mais ouy bien propres pour les grâces communes d'autres dames.

Je luy ay veu aussi aymer quelquefois le *bransle de la torche ou du flambeau*, et pour ce mesme subject. Sur quoy il me souvient qu'une fois estant à Lion, au retour du roy de Poullougne, aux nopces de Besne, l'une de ses filles, elle dansa ce bransle devant forces estrangiers de Savoie, de Piedmont, d'Italie et autres, qui dirent n'avoir rien veu de si beau que ceste reyne, si belle et grave, danser si belle et grave danse comme certes elle est dont il y en heust quelq'un qui alla racontrer là dessus, disant que ceste reyne n'avoit point de besoing, comme les autres dames, du flambeau qu'elle tenoit en la main ; car celluy qui sortoit de ses beaux yeux, qui ne mouroit point comme l'autre, pouvoit suffire, ayant autre vertu que de mener danser les hommes, puisqu'il pouvoit embrazer tous ceux de la salle, sans se pouvoir jamais estaindre comme l'autre qu'elle avoit en la main, et qu'il estoit pour esclairer de nuict parmy les ténèbres, et de jour parmy le souleil mesme.

## Annexe 2

David Potter & P. R. Roberts, « *An englishman's view of the court of Henri III, 1584-1585 : Richard Cook's Description of the court of France* », *French History*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 341 (1584-85).

*The order of the Kinges dauncynge*

*In the first balle or daunce the tabers & phifes doe sounde a pavyn where the King leadethe the yonge Quene by the hande & daunceth with hir beinge followed with a number of his greatest princes & princesses and other ladyes of the Court.*

*In the seconde daunce the saide tabours & phifes doe sounde an Allemaigne. And in these two daunces it is never sene that anie particular nobleman or knight, least he be one of the King's mynions, doe invite or offer himselfe to daunce with anye princes[s] of the blood, but allwaies where there wanteth anye princes to daunce with them one of them leadeth the other. And when it happeneth that the King daunceth with some other then his Quene, as he doth ordynarihe when there is any great mariage in the Court, and allsoe one Twelfe Even at what tyme he daunceth with his Q[ueene] of the Beane, it is not lawfull for anye to invite the Q[ueene] his wife but by expresse commandement from his Mal[jes]tie & otherwise it is never sene that any dare presume to daunce with hir unlesse it be the Duke of Mercurie the Q[ueene's] owne brother.*

*In the third daunce the violons sounde the branles in the which because it is daunced rounde in forme of a rynge there can be noe great order observed in it. Onlie this may be marked in those branles that yf the Q[ueene] daunce not betwene two princes at the least he must be a prince that taketh hir by one the hand (sic)*

*In the fourth daunce the viollons sounde the correntes where commonly the Q[ueene] geveth over but the King continueth & daunceth with the ladyes & maydes of honour at his pleasure.*

*In the fifth daunce the vyollons sounde Lavalto in the which the King taketh his greatest pleasure, will allwaies daunce the same with the Q[ueene] Mother's maydes of honour*

*In the ende & sixte daunce the cornettes together with the viollons sounde a galliarde, but then the King leaveth & sitteth downe betwene his Q[ueene] and the Q[ueene] Mother givinge the looking on to his yonge princes & ladyes, & after retireth himselfe into his cabinet havinge first given the goodnight to the Quenes & all the companye.*

L'ordre des danses du roi.

Pour le premier bal ou danse, les tambours et fifres jouent une pavane où le roi conduit la jeune reine par la main et danse avec elle, suivi par plusieurs de ses plus grands princes, princesses et autres dames de la cour.

Pour la deuxième danse lesdits tambours et fifres jouent une allemande. Et pour ces deux danses il ne se voit jamais qu'un simple gentilhomme ou chevalier, à moins d'être un des mignons du roi, n'invite une des princesses du sang ni ne s'offre pour danser avec l'une d'elles, mais c'est toujours quelque prince qui doit danser avec elles, l'un conduisant l'autre. Et s'il arrive que le roi danse avec une autre que sa reine – comme il le fait ordinairement quand il y a quelque grand mariage à la cour et aussi à la veille de l'Épiphanie, jour où il danse avec la reine de la fève<sup>169</sup> – il n'est permis à quiconque d'inviter la reine sa femme sauf par commandement exprès de Sa Majesté. Autrement on ne voit jamais personne oser se permettre de danser avec elle si ce n'est le duc de Mercœur, le propre frère de la reine.

Pour la troisième danse, les violons jouent les branles où, parce qu'ils sont dansés en rond en forme d'anneau, l'on ne peut observer grand ordre. On peut seulement remarquer que pour ces branles, si la reine ne danse pas entre deux princes, il doit y avoir au moins un prince pour lui tenir la main.

Pour la quatrième danse, les violons jouent les courantes, où la reine en général s'arrête, mais où le roi continue et danse avec les dames et demoiselles d'honneur selon son plaisir.

Pour la cinquième danse, les violons jouent la volte, dans laquelle le roi prend son plus grand plaisir et danse de même avec les demoiselles d'honneur de la reine mère.

À la fin pour la sixième danse, les cornets et les violons jouent ensemble une gaillarde ; mais alors le roi quitte [la danse] et s'assied entre sa reine et la reine mère, regardant ses jeunes princes et dames. Ensuite il se retire dans son cabinet après avoir souhaité bonne nuit aux reines et à toute la compagnie.

## Annexe 3

Quelques exemples d'empreintes laissées par la suite des branles français dans des recueils étrangers au XVII<sup>e</sup> siècle :

*Pays germaniques :*

Hans Hake, *Ander Theil Newer Pavanene & c.* Stade, Bibliothèque de la Province de Växjö, 1654 : Brandle-Gaij-Amener-Double-Gautte<sup>170</sup>.

Balthasar Christoph Wust, *Exercitium musicum*, Francfort sur le Main, 1660 :

Suite en Sol : Bransle simple, Gay, Amener, Gavotte, Cour. de suite, Courante, Sarabande<sup>171</sup>.

Johann Pezel, *Musica Vespertina*, Leipzig, 1669 :

Suite 12. : Capriccio, Allemande, Branle, Gay, Amener, Ballo, Gavotte, Montirandé, Double, Ballo, Courante, Ballo, Sarabande, Ballo, Courante, Sarabande, Gigue

Alessandro de Poglietti, *Balletti*, Vienne, 167? :

N° 16. : Entrée, Gavotte, Amener, Allemande, Courente, Sarabande, Gigue, Gavotte, Cadenza.

Johann Sigismund Kusser, *Six ouvertures de théâtre*, 1682 :

Suite 6 : Ouverture, 1er Air, 2e Air-menuet, 3e Air, Branle, Branle guay, Branle Amener, Gavotte, Courante, Menuet, Bourée, Galiarde, Traquenar.

J.K. Fischer, *Journal de printemps*, Augsburg, 1695 :

**169** Sur les coutumes autour de l'Épiphanie à la cour de France, voir M. Chatenet, *op. cit.*, p. 217-219.

**170** Cité par Richard Semmens, *Branles, gavottes and contredanses in the later seventeenth and early eighteenth centuries*, *Dance Research*, vol. XV, n° 2, hiver 1992.

**171** Pour une analyse du contenu de l'*Exercitium musicum*, et d'autres suites de ce type dans ce recueil, voir M. Robertson, *op. cit.*, p. 96-98

Suite 6 : Ouverture, Brandle, Gay, Amener, Gavotte, Courante, Sarabande, Bourrée, Menuet.

*Pays-Bas :*

Nicolas Vallet, *Apollinis süsse leyr*, 1642 :

Bransles 1. 2., Bransle gay, Bransle à mener, [br. double], [br. de Montirandé], Gavotte.

Bransles de Boccan [Simple, Gay, A mener, Double, Montirandé, Gavotte]

't Uitnement Kabinett, Amsterdam, 1649, Brandes Mr Primerose : Brandes, Gay, A menez, Double, Montirande, Gavotte.

*Angleterre :*

Très nombreuses occurrences à partir de 1650 environ et la restauration de Charles II (Peter Holman en recense 25, principalement chez Locke, Banister et Paisible<sup>172</sup>.)

*Italie :*

G. Maria Bononcini, *Sonate da camera e da ballo al. 2. 3 e 4, Opera seconda*, Venise, 1667 : Brando, e Corente in stil francese<sup>173</sup>.

*Je tiens à remercier :*

*Emilie André, pour sa lecture tout à la fois intraitable et bienveillante, et ses nombreuses suggestions,*

*Hubert Hazebroucq, pour ses conseils avisés, et qui m'a en outre signalé le texte de Richard Cook sur le bal d'Henri III,*

*Gérard Rebours, pour ses encouragements et ses corrections, et qui m'a rappelé l'existence des courantes « da orecchie » et « da piedi » de Nicola Matteis,*

*Thierry Maeder, qui m'a informé de l'existence de la thèse de Margot Martin,*

*Jean-Noël Laurenti pour son soutien attentif, pertinent et surtout patient.*

---

**172** Peter Holman, *Four and twenty Fiddlers*, Oxford, Oxford University Press, 1993 ; reprint Clarendon Paperbacks, 1995 ; voir aussi sa préface à Matthew Locke, *The rare theatrical, & other compositions*, Londres, Stainer & Bell, 1989.

**173** Cité par Richard Semmens, *ibid.*





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

---

Nicoline Winkler, « "Desmarcherez 3 pas sans bouger" On the practicability of the Instruction pour dancer », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancer (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2016, mis en ligne le 03-01-2017, consulté le XX XXXX 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)

# “Desmarcherez 3 pas sans bouger”

On the practicability of the *Instruction pour dancer*

Nicoline Winkler  
Heidelberg

The anonymous Darmstadt manuscript *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez*<sup>1</sup> is a source of particular interest as it is one of the rare documents on the threshold of the 17<sup>th</sup> century that gives a glimpse of the richness of French dancing at a time when the fashion in dances was changing. The reappearance of the manuscript and its publication took place approximately 400 years later in 2000<sup>2</sup>, but, contrary to all expectations, there was no run on the new dances after their release and the beauties of the source continued to remain unnoticed. All the more welcome therefore is the Journée d'Étude (15<sup>th</sup> December 2012) on the initiative of CESR, the aim of which is to combine the separate approaches in an attempt to make public this unparalleled account of dancing material. It is however undoubtedly a difficult task. As a rare representative of a largely forgotten epoch of French dance-culture, when most contemporaries were apparently silent on the subject, the work is, for us nowadays, set against a highly obscure background, as is its author.

There is first of all the question of the author's own competence, is he a dance-expert of amateur stamp, or rather an established dancing master?<sup>3</sup> The source does not reveal. Its heading *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez* at least implies some interest for public use. If the compiler had had an eye on posterity he could hardly have paid more careful

---

<sup>1</sup> HS 304, Hessische Hochschul- und Landesbibliothek at Darmstadt.

<sup>2</sup> *Instruction pour dancer, An anonymous Manuscript*, ed. by Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller and Eugenia Roucher, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis 2000.

<sup>3</sup> May a possible authorship be claimed by Anthoine Emeraud, dancing master to the Duke Heinrich Julius of Braunschweig-Wolfenbüttel? See “Introduction” by A. Feves, *op.cit.*, 31-33.

attention to the neat outward appearance of the script, striving to present the material in a tolerably uniform way. All we can tell with certainty is that the writer had a positively observant eye for the dance culture of his time. He steps before us armed with a considerable amount of information, with a certain cognisance of dance terminology and supplied with a sufficiently analytical mind to realise his intentions. He devotes his talents almost exclusively to the description of the choreographies of a repertoire of French dances with which he was familiar. Unfortunately, he is less inclined to deal with technical and stylistic requirements for the use of the dances. His carelessness or willful omission in matters of technique and style weighs heavily, given the fact that he was a representative of the period during which dance was undergoing rapid development, and where alterations took place in the world of dance-culture that were particular to the intervening years between the Renaissance and Baroque styles.

The author was not at all an inventor of new dance types. He participated in the general process of the French dancing life that was centred on the court or that was favoured among fashionable circles.<sup>4</sup> Nevertheless with his *Instruction* he created an instrument to further this process (among German courts, as far as we know), but on the whole his work does not seem to have had any known impact on future generations.

### **“Patience passe science<sup>5</sup>”: exploring the source**

As the uniqueness of the source allows only little help to be derived from environmental studies, there is very little left but to sharpen one’s senses and to turn into an acute observer of what lies before us. To start with, it is important to deal with the source as an autonomous cosmos. Using it as a means of identifying the nature of the relationship between use of language and dance description, it renders the modern reader sensitive to the information given and the way it is imparted. By finding the keys that unlock the text’s wealth of information, obvious or hidden, it may become in time a guide to dance practice. As a next step other contemporary sources such as dance manuals, dictionaries, literary and musical sources can provide additional information. Examples of the dif-

---

4 Among the *Instruction* dances *Les quatre branles de Lorraine* and *Le passepied de Bretagne* bear the additional remark “que l-on danse/dance a la cour”. *Les quatre branles de la Grenee* are headed “qui sont nouveaulx”. However their career at court seemed to decline pretty soon after 1600: “La pavanne espagnolle, le branle de la grenee, la volte de Bretagne, le[s] passe pieds de Metz et de La Belle ville sont trop antiques pour les courtisans de la Cour” (s.d., “Le Purgatoire des bouchers”, in: *Variétés historiques et littéraires. Recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers*, revues et annotées, éd. par Edouard Fournier, 10 vols., Paris 1855-63, vol. 5, 272) [dated around 1600 in: Gay, Victor, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, vol. I, Paris 1887 (repr. 1974), 541a].

5 Chosen from a collection of proverbs and aphorisms by J. de Lannoy in his songbook, Lille, ca. 1620 (see footnote 53), quoted according to: Gerold, Theodor, “Das Liederalbum einer französischen Provinzdame um 1620”, in: *Festschrift zum 15. Neuphilologentage in Frankfurt am Main 1912*, Frankfurt a.M. 1912, 123.

ferent approaches will be given concerning the topics of the Journée d'étude *Le Branle simple* and *La Bourree*, but also including aspects on other dances from the source.

Between the lines: Contextual studies

In analysing the linguistic “agility” of a given document, it is essential to concentrate on the smallest unit of the text, the words out of which it is constituted and the context in which they display their meaning. Segmenting the source keyword by keyword and producing a synopsis of its nomenclature creates the substance of the author’s choreographic world. Technical dance terms and descriptive phrasings, all to be examined within their context, must be considered not as mere literary evidence of a former obsolete use but as a vocabulary of dance with distinctive features for their practical application. Within the task of reconstructing steps one constant at least is vital: we must not be content with any solution as long as the duration of a step fails to remain consistent throughout the whole source.

At first it seemed a hopeless business to consider the whole range of technical dance terms without any official explanation from the author. But the results drawn by the comparison of words and contexts were far from fruitless. There is a helpful tendency in the source to mix scientific terminology with verbal instructions of a more colloquial tenor. Step names such as “pas démarché” coexist with verbal phrasings such as “aller en arrière”, “démarcher (un pas) sans bouger” or “démarcher en avant” / “pas démarché en allant à gauche”,<sup>6</sup> thus illuminating the different meanings of going “backwards” in dances: from the basic meaning of moving to the right anti-clockwise upon retreating “on the spot”, that is moving away from the centre (“sans bouger *d'une place*”<sup>7</sup> may be added for “on the spot”<sup>8</sup> in compliance with the final expression in *Le branle simple*) to moving backwards to the left (“en avant” or “à gauche”) in a clockwise direction.<sup>9</sup>

6 Examples are chosen from *Le Branle simple* “les autres troys pas suiuant [sic] vont en erriere” *Instr* 49[1r,13]), and *Les quatre Branles de la Grenee* “desmarcherez 3 pas du pied droict sans bouger” (troysieme branle, *Instr* 117[18r,14/15], “3 pas desmarchez en allant a gauche”, (*ib.* [20/21]), “aduancerez le pied droict en auant des marchant [sic]” (“quatrieme branle”, 119[18v,3/4]). The *Instruction* manuscript will be referred to as: *Instr* page-number of edition[fol.nr.,line].

7 Italics in citations are added by the author for emphasizing words or text passages.

8 François de Lauze in his *Apologie de la Danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, [Paris], 1623 (facs., Minkoff, Genève 1977) uses a similar expression, “sans quasi bouger d'une place” (“Methode pour les Dames”, *Cinquiesme Branle*, 63).

9 In spite of the period's polysemy of *démarcher* (“abandonner sa position, commencer à marcher, fouler aux pieds, etc.”, Walther v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes* [FEW], Basel 1958ff., vol. 16,528b), my interpretation is based on the principal meaning of “reculer, tirer/marcher en arrière”, to be witnessed for instance in Stoer, Jacob, *Dictionnaire françois-allemand-latin*, Genève 1621: *desmarcher* “hindersich weichen”, *faire desmarcher* “zu ruck machen gehen”.

A “retirade” is a withdrawing step or step sequence which is most vaguely explained by the only remark “en arriere”. But there seemed to be several sorts of “retirades” in usage in the *Instruction*’s world and when assigned to definite steps we can decipher the meaning. In *La Pauanne*’s quatrieme passage it was done “grauement” which implies its execution with “pas graves” stepping backwards (the cavalier retreats while the lady turns before him with two “pas graues” in order to chase him backwards with three “fleurets”).<sup>10</sup> It may even denote as in *La Bourree*’s “la retirade que vous faicte de la gauotte” a step-pattern in which the dancer advances, describing a circle that turns backwards.<sup>11</sup>

And thus along with codified step names we sometimes find self-explanatory passages of considerable communication. For example le “temps releue” in *Le branle simple* (“tant releue du pied droit” *Instr* 49[11,12]) is fully explained, even touching stylistic points, in *Le Branle de Bretagne* (“leuez le pied droit pour faire un petit releue du tallon du pied gauche tenant le pied droit en l-air”, *Instr* 121[191,17-19]). Associated with “relevé” and “petit relevé” they stand in contrast to “pas relevé” which has a quality of its own, indicating a step on one foot raising the other leg in the air.<sup>12</sup>

The term “fauory” (pl. “fauoritz”), which we despair of understanding at first sight denotes a step quite common throughout the source. It appears in several brawls<sup>13</sup> and is a basic element of *La Gauotte*: “il fault faire troys fauoritz du coste gauche l-un du pied gauche et l-autre du pied droict et encores ung du pied gauche” (*Instr* 51[14,22]-53[21,1]). It reveals itself in several passages, e.g. in the first *Bransle de Lorraine*: “[...] ayant le pied [gauche] leue pour auancer en auant du coste gauche sautant” (*Instr* 109[161,1-3]) or in *Le troysieme Bransle de Lorraine*: “portez le pied droict du coste droict en sautant” (*Instr* 111[161,7/8]). We can deduce from it a leap starting from one or both feet onto one foot and it is generally executed to the side.<sup>14</sup> A special quality of the step is that it is most

**10** “vous ne ferez que deux pas graues en auant et comme verrez que la damoiselle yra dauant vous ferez deux retirades en arriere grauement l-un du pied gauche et l-autre du pied droict” (*Instr* 97[131,3-6]).

**11** 3<sup>rd</sup> passage, *Instr* 57[31,13], with its repetition on the other foot described as “un tour dansant les pas de la gauotte en tournant un peu en arriere” [18/19].

**12** *Le Branle de Poictou* demands most clearly a “pas relevé” with a change of foot (“[...] le premier ce sont 3 pas descoupez [on the left, right, left,] le quatrieme c’est un pas releue du pied droict[,] les cinquieme, sixieme, septieme se [sic] sont troys pas marchez sur le mitan du pied commanceant du pied gauche [...]” (*Instr* 49[11,22]-51[14,3]).

**13** *Le [Branle] double de Montirande* (51[14,18]), *Les quatre Branles de la Grenee* (113[171,20]; 115[171,6]; etc.), *Les quatres Bransles de la Chappelle* (*Instr* 81[91,6]; 83[91,19]).

**14** In my opinion there is no evidence in the source conducive to the idea that the term “fauory” anticipates the later “demi-contretemps”, a hop on one foot followed by a step on the other foot. Since the contretemps steps emerged from the gavot family it is very tempting to declare the “fauory” (which plays an essential role in the gavot brawl described in the Darmstadt manuscript) as the origine of the untraced Baroque step. Nevertheless the family of contretemps-steps appears to be a slightly later achievement in dance technique, not wholly unconnected with the transfer of accent that affected the musical form of the gavot from a downbeat

often performed in a group of three with the second “fauory” crossing in front: “[...] ayant le pied [gauche] leue pour auancer en auant du coste gauche saultant et passerez le pied droict par dessus le pied gauche en saultant et aduancerez encores le pied gauche en saultant” (*Instr* 109[16r,1-5]) or in *Le quatrieme Bransle de Lorraine*: “porter le pied droict du coste droict et porter aussy le pied gauche passant par dessus le pied droict et porterez encores le pied droict [...]” (*Instr* 113[17r,7-9]). Furthermore there are two clear cases in which the author uses the term “fauory”: the first case is taken from the second *Bransle de la Chappelle*, where the text runs parallel with the above mentioned examples “ayant le pied gauche leue [...] 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” (*Instr* 81[9r,4-9]) and the second is taken from the first *Branle de la Grenee* “passerez le pied droict par dessus le pied gauche *en fauory*” (*Instr* 115[17v,5-6]).

We gladly accept the author’s whims of paraphrasing and his descriptions of the same step-sequence in endless different ways if he provides us with important information, e.g. in *La Bourree* and the implanted “pas de la gauotte”. We understand that “troys pas en tournant et un petit saulx” (“Le second passage”, *Instr* 57[3r,4/5]) corresponds to “un/le tour faisant/dansant les/le pas de la gauotte et un saulx” (“Le cinquieme passage”, *Instr* 59[3v,18/19;24/25]) and “un tour dansant les pas de la gauotte en tournant un peu

---

to an upbeat genre with stress on the third crotchet. This happened in the first half of the 17<sup>th</sup> century and is common in the second half. The first evidence of the upbeat genre is in 1629 in a gavot (branse) published by François de Chancy in his *Tablature de mandore* [...], Paris 1629 (fol. 18r). See my comment on the rhythmical relationship of the early “pas de la gavotte” to the later “pas de gavotte” in Baroque technique in: Winkler, Nicoline: “La Gillotte. Eine gavotte à figures”, in: *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert*. 1. Rothensfelder Tanzsymposium, 9.-13. Juni 2004. Tagungsband, hg. von Uwe Schlottermüller und Maria Richter, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis 2004, 248-251. In the author’s paraphrasing the “fauoritiz” (“auancer en auant du coste gauche *saultant* / aduancerez le pied gauche *en saultant* / portez le pied droict du coste droict *en saultant*”) there is no hint whatsoever that the passage describes a step-unit of two movements (“movement” is not used here in the sense of the French technical dance term “mouvement” “a sink and rise”). Although the author does not clearly describe every feature of a dance, he is on the whole a reliable guide. Either he uses termini technici that typify the choreographic elements requisite for the dance, independent of the number of movements (“fleuret”, “pas de la courante”, “pas de la volte”, “battu” etc.) or he tells us in an informal style what is to be done, movement by movement. Throughout the source he uses “sauter” either referring to a hop or a leap, but always comprising one single movement. A hop is expressed by “faire un petit saut sur” in “Le sixieme passage” of *La Pauanne* “le [pied droict] tenant en l-air et ferez un petit saulx sur le pied gauche ayant le pied droict en l-air” (*Instr* 101[14r,16-18]) or simply with “sauter” as in the text of “Le septieme passage” “[...] le pied gauche le tenant en l-air a celle fin de le remectre derriere en l-air en ce tournant dauant la damoiselle *en saultant*” (*Instr* 105[15r,20-22]). A leap from one foot to another is referred to in “ledit pied [gauche] yra du coste gauche *en saultant dessus*” (“Le troysieme passage” of *La Pauanne*, *Instr* 93[12r,7/8]) or in “porterez ledit pied droict [...] du coste droict *en saultant*” (91[11v,19-21]), where it is almost identical to the indirect description of a “fauory” in *Le troysieme Bransle de Lorraine* cited above. The author is very explicit in the *second passepied* (*Instr* 121[19r,6-8]) what “sauter” means to him: “leuer le pied gauche pour faire le quatrieme [pas] *en saultant le mettant en bas*”.

en arriere” (“Le troisieme passage”, *Instr* 57[3r,18/19]). We even learn that it is called “la retirade que vous faicte de la gauotte” (*ib.* [3r,13]).

The benefit arising from the author’s inconsistency in describing the same facts in various ways can turn into a nuisance when the information given is inconsistent, or even sometimes self-contradictory as in the case of the closing of the feet at the turn of the middle to the final section of *La Pauanne*. Four cases hint at the option “closing the feet in first position while jumping” (moving from an open to a closed position, done while jumping)

tenant le pied gauche en l-air pour mectre les deux piedz ensemble *faisant* un petit sault ouurant la pointce des deux piedz (“Le premier passage” 87[10v,3-6])

ferez du pied gauche mettant les deuz piedz ensemble ouurant les deux pointces des piedz *faisant* un petit saulx (“Le quatrieme passage” 95[12v,20-22])

le pied gauche estant en l-air [...] pour fermer mettant les deux piedz ensemble *faisant* un petit sault ouurant la pointce des piedz (“Le cinquieme passage” 99[13v,21-24])

le pied droict chassera le pied gauche pour fermer mettant les deux piedz ensemble *faisant* un petit sault ouurant la pointe des piedz (“Le septieme passage” 105[15r,24]-106[15v,1])

against three cases for the alternative “a close and a spring” (closing the feet without jumping followed by a spring in first position)

et au bout du fleuret fermerez du pied droict tenant les piedz ensemble *et ferez* un petit sault ouurant la pointce des deux piedz (“Le sixieme passage” 103[14v,16-19])

chasserez le pied droict pour fermer les deux piedz ensemble *et ferez* un petit saulx ouurant les pointces des piedz (“Le second couplet [sic]” 89[11r,19-22])

tenant le pied droict en l-air pour apres fermer les deux piedz ensemble *et faire* un petit sault ouurant la pointe du pied (“Le troisieme passage” 93[12r,12-15]).

*La Bourree* in its gavot-based “retirade” consisting of “troys pas en tournant” followed by a “petit saulx”, apparently favours the second interpretation “mettant les deux piedz ensemble *pour faire* un petit saulx” (entry section, *Instr* 53[2r,13/14]) and thus provides us with an equal number of possible interpretations. Looking for help elsewhere, *Les quatres Bransles de Loraine* offer assistance: “[...] pour fermer *en sautant* mettant les deux piedz ensemble *pour faire* deux petitz saulx” (“Le troisieme branle”, *Instr* 111[16v,9-11]). The two “petits sauts” may clarify the matter. This quite ingeniously devised passage of two tiny springs in first position executed in complete accordance with the corresponding musical section might be ruined in its effect with a “close and a spring” in advance. The author’s intention seemed throughout the source to describe a “closing the feet while jumping”, a result consistent with the ending of many a Spanish pavan.<sup>15</sup>

15 Thoinot Arbeau in his *Orchésographie. Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l’honnête exercice des danses*, Langres 1589 (facs., Dominique Guéniot 1988) and *Orchesographie, méthode, et teorie... par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*, Langres, Jehan des Preyz, 1596

Belonging to different worlds, but united by a common interest: synchronic and diachronic comparative studies

Diachronically the *Instruction* is situated between Thoinot Arbeau's *Orchésographie* 1588 and De Lauze's *Apologie de la Danse* 1623. They differ widely in many respects, one source being directed at urban middle class society, the other at the nobility. Their different methods in describing steps and choreographies have a certain complementary quality. Arbeau gives an admirably clear exposition of the rules and basic technique of the dances using a sound technical vocabulary to convey the different qualities of movements, whereas De Lauze's emphasis is on the description of the separate movements leading to single and composed steps, often without giving them names. His movements and steps tend clearly to the Baroque style, but his instructions often fail to be explicit, which makes interpretation difficult. The *Instruction* is in between these two different systems, filling the gap in time and in orientation. It does not display Arbeau's educational mission or de Lauze's emphasis on stylistic matters, but assumes that the reader should have a knowledge of the essential dance technique. He focusses meticulously on choreographic information, and seldom fails to point out the exact foot requisite for the next step, which constitutes a great help in the reconstruction of steps and step-sequences.

Comparing these three successive French sources is a step towards a better understanding of each of them. The *Instruction* as the intermediate source combining earlier Renaissance dances with the latest fashion in dance culture has affinities in both directions. *La Danse du Chandellier* manuscript Darmstadt is an enlarged version for three dancers (one "gentilhomme" and two "damoyelles") of the old *Branle du Chandellier*-theme of Arbeau's time and description. It recalls the related Italian *Ballo del Fiore in terzo* in Caroso's *Il Ballarino* 1581.<sup>16</sup> But while the Italian version displays a small variety of steps, the French versions are very plain and use mainly one basic step. The "trois pas marchez et un releue" in *La danse du chandellier* (*Instr* 61[4r,20]) are similar or fall very short of Arbeau's "pied gaulche auancé—pied droit auancé—pied gaulche auancé—greue droicte" (*Orchésographie* 86v) identical in its turn to his *Allemande double* "pas du gaulche—pas du droit—pas du gaulche—greue droicte" (*ib.* 67v). In this case our job of interpretation is relatively simple.

The brawl suite placed at the beginning of the *Instruction* (*Branle simple*, *Branle gay*, *Branle de Poictou*, *Branle double de Poictou*, *Branle de Montiranday* and its *Double*

---

(facs., impr. Minkoff, 1972), ends: "pieds joincts, pied en l'air droit, pied en l'air gaulche, pied en l'air droit, pieds joincts" (97r). Most of the Italian pavaniglias close the middle section with a *cadenza*.

16 Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, Venetia 1581 (facs., Broude Brothers New York 1967), 258r.

*de Montirande, La Gauotte*) however is one of the latest dances of the time.<sup>17</sup> Therefore we can see a close relationship to de Lauze's *Premier to Cinquieme Bransles* (the gavot is talked of but not described by him), allowing us to identify corresponding sections. The third branle for instance, *Le Bransle de Poictou*, is one of the dances hard to decipher in the Darmstadt manuscript. Undoubtedly the two sources describe more or less the same branle. The *Instruction*, having recourse to its codified step system, starts with: "le premier [pas] ce sont 3 pas descoupez" (*Instr* 50[1r,22]-51[1v,1]). We need all the descriptive finesse in de Lauze's third branle *Le bransle de Poictou* to decipher its meaning. He explains the movements down to the smallest details "porter le pied gauche à costé, & le droict deuant sur le mouuement d'iceux, puis [...], en desgageant le pied gauche, le glisser doucement à demy pied de l'autre" (*Apologie: Methode pour les Dames* 60). Certainly, we have to ignore the fact that de Lauze's treatise one or two decades later describes a style that is definitely more baroque,<sup>18</sup> and that we don't know the exact stylistic requirements in practice at the beginning of the century, but because of the complete lack of information on the topic in our source, de Lauze's descriptions provide us with valuable assistance.

As another point of comparison, European dance manuals may be helpful as far as they refer to similar dances or steps mentioned in the *Instruction*. We have at our disposal with the Italian treatises of Fabritio Caroso (1581 and 1600), Cesare Negri (1602), Livio Lupi (1607) and Ercole Santucci (1614)<sup>19</sup> interesting documents for diachronic and synchronic studies. A most beneficial point of comparison is the Spanish pavan. The cosmopolitan *Pavane espagnole* belongs to the French, Italian and Spanish dance culture from the last decades of the 16<sup>th</sup> century on.<sup>20</sup> Two French versions have survived with

**17** The earliest musical source to my knowledge that already contains the new standardized branle-suite of the Early Baroque period, witnessed choreographically in the Darmstadt manuscript, is published in 1600: *Le Tresor d'Orphée. Livre de tablature de luth contenant ... suites de Bransles tant à cordes avalées qu'à autres ... mises par Antoine Francisque*, Paris 1600, [15v]-21v.

**18** De Lauze's style is characterised by a large amount of dancing "sur la pointe des pieds". Therefore the whole branle is to be executed on the balls of the feet. De Lauze continues the branle after an "assemblée" with "couler quatre pas sur le mouuement des pieds, les jambes bien tenduës" where the *Instruction* version advises "trois pas marchez sur le mitan du pied [...] et le huictieme le coupez" (*Instr* 51[1v,2-4]). *Mitan* is an old designation for "moitié, milieu" (13-19<sup>th</sup> century) that survived in French dialects and in the occitano-gascon languages of Southern France. Does it indicate a step on the flat foot, see also in *Le branle gay* ("le premier [pas] commence du pied gauche sur le mitan du pied" *Instr* 49[1r,17])? Cf. its regional use in the Département Deux-Sèvres / *mitā d la mē*/ [phonetic form] along with other examples "pomme de la main [flat of the hand]" (FEW, vol. 13<sup>1</sup>, 92b/93a article lat. TANTUS "so gross; so viel"). But it is difficult to tell if *mitan* may not just as well refer to a movement on the ball of the foot.

**19** Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, op. cit.; id., *Nobiltà di dame*, Bologna 1600; Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Milano 1602; Livio Lupi, *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi*, Palermo 1600; 1607; Ercole Santucci Perugino, *Mastro da Ballo*, Perugia 1614 (facs. ed. by Bengt Häger and Barbara Sparti, Hildesheim / Zürich / New York, Olms-Verlag 2004).

**20** Caroso's *Il Ballarino* of 1581 represents its first printed appearance in Italy; in Spain there is a first occurrence

Arbeau's *Pavane d'Espagne* (*Orchésographie* 96v/97r) and the *Instructions's La Pauanne* (*Instr* 85[101,5]-107[15v,12]). Both documents give the impression that the Spanish pavan is an established figured couple dance of presumably a fixed number of passages. It consists of three sections: an invariable introductory part is followed by the main part of the dance, which is open to variations, and it is closed by an equally invariable end section.<sup>21</sup> Thoinot Arbeau gives us the first and basic passage and hints at varying choreographic patterns for the main part “on fait avec aultres nouueaulx mouuements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout à loisir” (*Orchésographie* 96v).<sup>22</sup> With the *Instruction's La Pauanne* and its “sept passages” we have a fully described figured couple dance of seven couplets. The first passage proves it to be at an advanced stage compared to the Arbeau version, the middle part of the former with 7 “fleurets” developed into a more demanding and appealing section of 2 “fleuretz”, 2 “battuz”, 2 “fleuretz creusez”, 2 “battuz”, 1 “fleuret”. If we follow the author's instructions and repeat every couplet starting on the other foot retrograding or turning back to the initial position, it concurs exactly with the 14 couplets of Mersenne's description in his *Harmonie Universelle*: “La Pauanne vient d'Espagne [...] elle [...] a 16 mesures & 14 couplets”.<sup>23</sup>

The Spanish pavan flourished in Italian *Pavaniglias*. The popularity of its musical and choreographic theme stimulated Italian dancing masters to create their own versions, some of considerable length with regard to “tempi” or “parte”.<sup>24</sup> But they share a common material that makes it possible to recognise similar structures among them and it is even possible to discern affinities in choreographic as well as in step-patterns to the *Instruction's La Pauanne*. Choreographically the second couplet of *La Pauanne*, which travels after the introductory part in a sideways direction “estant tourne dauant sa damoyselle allant tous deux ensemble de coste” (*Instr* 89[111,4-6]) echoes for example the “quarta parte” of Santucci's *Pavaniglia di Lodovico Padoello da Padova* (“voltandosi co la

---

mentioned in the late 16<sup>th</sup> century: the undated catalan “de l'Hospital” or Tarragó manuscript contains a *Pavana* identified by C. Mas as an old Spanish version of the *Pavaniglia*. For further information see the article by Barbara Sparti, Christine Bayle, Carles Mas, “A hit tune becomes a hit dance. The travels of a pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France and Germany”, in: “*All'ungaresca—al español*”. *Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820*. 3. Rothenfelser Tanzsymposium 6.-10. Juni 2012, Tagungsband, hg. v. Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis 2012, 147-173.

- 21** Occasionally an extended main part shortens the introductory part or supersedes the final part.
- 22** Other traditions imply the same notion of an established and complex form in use, eg. John Ramsay's *Practise for Dauncinge* (ca. 1609) alludes to, rather than describes, a *Spanish Pavine* by stating: “It must be learn[']d by practise & demonstration, beinge perform[']d w(i)th boundes & capers & in the ende honour” (Ian Payne, *The Almains in Britain, c. 1459-c.1675*, Ashgate 2003, 225).
- 23** Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy 1636 (facs. Éditions du CNRS, 1965), Deuxième Partie, Livre second des chants, Proposition XXIII, 164.
- 24** Santucci's *Pavaniglia dell'Autore* (440-451) has 21 parte (already including the repetitions of the “passeggi” starting on the other foot).

faccia, e persona in prospettiva, faranno [...] andando per il longo del Ballo” Santucci 435) and of Caroso’s *Pavaniglia* in *Il Ballarino* (“L’Huomo [...] voltando il viso alla Dama, poi ha da fare [...] al fianco sinistro” Caroso 1581, 37v). They confirm that the couple does not start this *passeggio* as usual on the same foot, but “cominciando il Cavaliere ditto passo puntato col sinistro, e la Dama col destro” (Santucci 435). *La Pauanne* starts its sideways travel with “deux coulades du costé gauche”. In the Italian manuals the yet unknown “coulades” are represented by “Balzetti”, which does not mean that “coulades” are to be interpreted as such, but that different cultures tended to replace foreign steps by similar movements from their own step repertoire.<sup>25</sup>

Even much later documents can lead to a better understanding of the original *La Bourree*. English country dancing borrows the tune of *La Bourree* and inserts some of its typical elements in *Parsons Farewell for foure*, published from John Playford’s first edition of *The English Dancing Master*, London 1651 unto the 7<sup>th</sup> ed. of 1690. It starts with “Meet all, foure slips to the left hand. Back all, foure slips to the right hand”,<sup>26</sup> a choreographic figure that is to be met with in a slightly different but undoubtedly related manner in the first part of “Le quatrieme passage” and its readoption in “Le sixieme passage” of *La Bourree*:

il faut faire quatre floretz sur le pied en auant et troys glissades du costé gauche en tirant du costé en arriere et un relleue[,] aultant du pied droict du costé droict et un relleue[,] ferez encores en auant quatre floretz sur le pied” (*Instr* 57[31,20-24]; also 61[41,1-4]).<sup>27</sup>

**25** Another example of a shared choreographic pool displaying different cultural particularities is to be seen in the step-unit of passage 3 of *La Pauanne*. It shows affinities for example to the “sesto” (and its repetition the “settimo”) “tempo” of Caroso’s versions of 1581 (Caroso *Ballarino* 38r) and 1600 (Caroso *Nobiltà: Amorosina Grimana. Pavaniglia* 105/106). The following French description of a step-sequence “leuerez apres le pied droict en l-air le mettand derriere en sautant [“sur le pied gauche” is omitted] et puis porterez ledit pied droict[,] qui est derriere[,] du costé droict en sautant et en mesme temps leuerez le pied gauche le mettand ausy derriere le pied droict” (“Le troysieme passage” 91[11v,17-23]) and its repetition to the other side expressed more intelligibly: “apres leuerez le pied gauche en l-air sautant sur le pied droict le mettand derriere et ledit pied yra du costé gauche en sautant dessus et en mesme temps le pied droict sera en l-air” (93[12r,5-9]) has its Italian counterpart in the “grosso” belonging to Caroso’s and Santucci’s “sesto” and “settimo tempi”, a step-unit generally consisting of three “trabuchetti incrocchiati” [sort of “saltetto” on one foot with the other foot crossing behind without touching the ground] and a “sottopiede”. The French source however describes a slightly different version of the “grosso” as described by Livio Lupi in his *Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo e mezzo, Canari è Passeggi*, 1607, 15 (“farai un Trabocchetto à man manca, e nell’istesso tempo incrociarai il piede dritto dietro il calcagno del manco, con bassar alquanto le genocchia. l’istesso à man dritta”); Lehner, Markus, *A Manual of sixteenth-century Italian dance steps*, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis 1997, 77).

**26** John Playford, *The English Dancing Master* (EDM), I,1, London 1651, 6 [nr. 6].

**27** Were the “glissades” in *La Bourree* performed in the same manner as later French glissades of Baroque technique? And what did the four “slips” in *Parsons Farewell* look like? We cannot tell. But sliding steps seem to constitute a typical French dance step, as witnessed by its frequent use in the *Instruction*: “glisse”, “pas glisse”, “glissade”, “glissade releuee”, “cadence glissee”. De Lauze cites them in his *Apologie*—unfortunately without further explanation—in the third part of *Le cinquieme Bransle*: “deux glissades du costé gauche, & deux au-

Another correspondance can be witnessed with the “troys petitz saulx sans bouger” in *La Bourree*’s fifth passage (2<sup>nd</sup> part, bars 3-4) which have their sequel at the very same bars in Playford’s first passage “rise all four times”.<sup>28</sup>

Baroque “follow-ons” of Early baroque dances are primarily interesting because of their later dealing with the choreography of given musical structures, but they may also bear traces of the original dances in trying to hold onto the specific elements of these famous old dances. A series of Baroque dances in Beauchamp-Feuillet notation, collected in the first half of the 18<sup>th</sup> century, sound like relicts of ancient dances, as the epithet “vieux/vieille” in their title suggests: *La Vieille Bourrée*, *La Vielle Pavane*, *La Vielle Gaillarde*, etc., in their turn often “contrasted” by versions entitled “nouveau/nouvelle”. Some of them, not all, display characteristics of the older dances, for instance a preference for circular paths or a reduced step system based primarily on the basic step representing a dance-type.<sup>29</sup> The anonymous *La Vieille Bourrée* of unknown date, which also appears as *La Petite Bourrée*,<sup>30</sup> fulfills both criteria. Its name is taken up by *La Petite Bourrée nouvelle* in Pécour’s *Recueil* 1709.<sup>31</sup> Another contemporary bourrée entitled “new” is *La Bourée Nouvelle par Mr. Balon* of 1716.<sup>32</sup> None of them matches the ancient *La Bourree*

tres du costé droit” (64) presumably corresponding to the *Instruction*’s “cadance glissée” in *Le double de Montirande* (51[1v,20/21]). They are further mentioned in Marin Mersenne’s *Harmonie universelle*, Paris 1636, Livre second des chants, Proposition XXIII, 165, when he describes the sarabande: “ses pas sont composez de tirades, ou de *glissades*”.

Borrowed by English dance culture sliding steps appear in English measures, such as *The Black Alman*, where they actually refer to French sliding steps travelling sideways: “slyde 4 french slydes to the mans right hand” (*The Black Alman Measures*, London, Inner Temple Records (about 1640-75)) and its copy “slide four french slides to the mans right hand” (London, Royal College of Music, MS 1119, s.d.), in: Peter and Janelle Durham, *Dances from the Inns of Court 1570-1675*, by the Authors 1997 [concordance *The Black Alman*, last page: Inner Temple and RCM].

- 28** The *Instruction*’s whole initial sequence of the 2<sup>nd</sup> part “ferez ung glissé et un relleue du coste gauche et ung autre glissé et un relleue du coste droict[,] apres ferez troys petitz saulx sans bouger” (*Instr* 59[3v,15-17]) corresponds roughly to *The Dancing Master*’s “Men rise once, We rise once, rise all four times”.
- 29** See the discussion of these “old dances” in Hubert Hazebroucq, *La Technique de la Danse de Bal vers 1660. Nouvelles perspectives*, Mémoire sous la direction de Monsieur Bertrand Porot, Université de Reims-Champagne-Ardenne, UFR de Lettres et Sciences Humaines / Musique et musicologie, Année universitaire 2012-2013 ([http://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/994362/filename/memoire\\_M2\\_2013\\_Hazebroucq\\_Hubert.pdf](http://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/994362/filename/memoire_M2_2013_Hazebroucq_Hubert.pdf)), 89 ss, notably p. 92.
- 30** *La Vielle Bourrée* in: *Chorégraphie ou l’Art de D’Ecrire la Danse Par caracteres, Figures, Et Signes Démonstratifs*, F-Po (Paris, Bibl. du Musée et de l’Opéra)/Rés. 1163, s.d.s.l. [1728-1750], 109-113; *La Petite Bourree*, [Chorégraphie par] Deslan, Paris, B.N., Ms.fr. 14884 [1748], 219-223; *La Vielle Bourree*, [Recueil de danses] F-Po/Rés. 934, 428-432; *La Belle dance*. Catalogue raisonné fait en l’an 1995 sous la direction de Francine Lancelot, Paris, Van Dieren 1996, 341.
- 31** *La Petite Bourrée* par Mr. Pécour, *VIII<sup>e</sup> Recueil de danses pour l’année 1710*, Paris 1709, 7-12; *La Petite Bourée nouvelle*, Deslan, *op. cit.*, 196-201; *La Petite Bourree nouvelle*, F-Po/Rés. 934, 438-443; *La Belle dance*, *op. cit.* 111. The tune of *La Vieille/Petite Bourrée* figures also as *La Bourée des Basques* (*La Belle Danse*, *op. cit.* 341).
- 32** *La Bourée Nouvelle Par Mr. Balon* in: *XIII<sup>e</sup> Recueil de Danses pour l’année 1716* par M<sup>r</sup> Dezais, Paris [1716], 8-11; *La Belle dance*, *op. cit.* 177. The music of Balon’s *Bourée Nouvelle* identified as belonging to *Les Festes de*

as to its melody and choreography, but all belong to a Baroque musical repertoire and are composed accordingly in Baroque dance style. *La Vieille/Petite Bourrée* however is different. Its choreographic and technical simplicity is even a rare document in French Baroque dance. It consists throughout of “pas de bourrée”, only occasionally employing “pas grave” or “pas coupé”, and thus gives the impression that it is either a “school”-version of a Baroque Bourrée intended for step practice or to represent an “old” dance transferred and adapted to Baroque rules. Its exhaustive use of “pas de bourrée”-sections may indicate reminiscences of *La Bourree*’s A-parts where tracks and paths were mostly executed with “fleurets sur (le) pied”.<sup>33</sup> Especially the Baroque floor-pattern of the fourth diagram of *La Vieille/Petite Bourrée* may be inspired by part A of the first passage in *La Bourree*,<sup>34</sup> shaped incidentally into a more regular form.

Another claim to ancientness has *La Vielle Pavane* which is rooted in the old Spanish pavan. It is like *La Vieille/Petite Bourrée*, due to the history of both dances, characterized by a special relationship to the main step involved, the “pas de bourrée”.

The “fleurets sur (le) pied” of *La Bourree* are early representatives of the Baroque “pas de bourrée/fleuret”-family. “Fleurets” are known from Thoinot Arbeau on. Another dance in the *Instruction* besides *La Bourree* in which they are crucial is *La Pauanne*. In the first passage of Arbeau’s *Pavane d’Espagne* and of *La Pauanne/Instr*, “fleurets” constitute the basic steps of their middle sections and undergo variations in the following passages (see above p. 11). “Pas de bourrées” are also fundamental to *La Vielle Pavane*, a modernized version in Baroque style of the old Spanish pavan.<sup>35</sup> Melody and step system have changed, but the ancient structure of the dance is still maintained.<sup>36</sup> It is certainly

---

*Thalie. Balet représenté pour la première fois [...] 1714* is inconsistently referred to as Bourrée or as Rigaudon (*La Belle dance, op. cit.* 177).

- 33** A striking feature of *La Bourree*’s choreography is that its A-parts, nearly exclusively restricted to “fleurets” (with few exceptions of “glissades” inserted in passages 4 and 6), contrast with its B-parts that are almost entirely free of “fleurets” (except one set of “fleurets croisés” in passage 4).
- 34** “Il fault faire cinq fleuretz sur le pied en auant et commancer du pied gauche [...] le sixieme pas s-est un autre fleuret sur pied qui tourne demy tour du coste gauche et quictant la damoyse et faire deux fleuretz reuenant a votre place” (*Instr* 55[2v,1-6]).
- 35** *La Vielle pavane* (Deslan, *op. cit.*, 392-399) figures also as *La Pavane* in [*Recueil de danses*] F-Po/Rés. 934, 531-538 (pièce 29). A five-part setting of this air named “Pavane” is preserved in Pascal Colasse’s tragedy of 1690 *Enée et Lavinie* where it belongs to a dance suite of shepherds; in Philidor’s *Suites de danses* [1701-1712] the air is called *Pavanne de M.r Pecourt* (*La Belle dance, op. cit.* 363; although its unusual musical structure is mentioned, it isn’t assigned to the Spanish pavan, but classified as a dance-type similar to a Bourrée).
- 36** Its melody is slightly reminiscent of the old Spanish pavan, similar to the famous courante *La Vignonne* transformed by Jacques Cordier dit Bocan into *La Bocanne* (Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, Livre Second des Chants, 170). With the Spanish pavan we are however dealing with a dance-type which is choreographically much better witnessed. Built on a strain of 16 bars played four times (4 x A16), *La Vielle Pavane*’s choreography still echoes the underlying old structure: after an entry section of 6 bars (in the 3<sup>rd</sup> passage of only 4 bars, a feature also known in passages of *La Pauanne/Instr*) a new choreographic segment is introduced.

no coincidence that in its first passage the middle section is introduced with two “pas de bourrées” (bars 7-8) corresponding to *La Pauanne*’s two “fleuret”. We don’t know the stylistic changes “fleurets” underwent between Arbeau’s time where they were executed with two “pieds en l’air, sans petit sault” and a “greue droicte” (*Orchésographie* 58v) and the baroque representatives of the “pas de bourrée/fleuret” family. Their time value however remained unchanged, as each step-unit consumes one bar of music.

Was *La Bourree* instrumental in developing the future designation of “pas de bourrée”? A dance like *La Bourree* with large parts based on “fleurets” could well be imagined to transfer its name to the main step involved, the “fleuret” or \* “pas de la bourree”<sup>37</sup> in analogy to the *Instruction*’s terminology of “pas de la courante”, “pas de la volte”, “pas de la gauotte”.

The *Instruction* seems to foreshadow many a fundamental Baroque step:

The Baroque “pas de gavotte” seems to have originated (in terms of its rhythmic formula) in the ancient gavot step which entered the dance scene with the *Instruction*’s “pas de la gauotte”. Originally an element of *La Gauotte* and the brawls based on it (*La Gillotte* and *Les quatres Bransles de Loraine*), its extracted short version of “troys pas et un saut” already leads an independent life (independent of the branle-Gavotte) in *La Bourree*.<sup>38</sup>

*Le second passepied de Bretagne* called *Le Virdet* may lead us to the minuet step: “Il fault faire troys pas desmarchez commancant *du pied droict* et leuer le pied gauche pour faire le quatrieme en sautant le mettant en bas” (*Instr* 121 [19r,5-8]). The simple step-pattern of three “pas marchés” and a leap from one foot to the other foot, always starting on the right foot (!), irrespective of its rhythmic structure as well as the fact that it is danced backwards in the *Instruction*, may announce the future combination of a bourrée step and a “bound”,<sup>39</sup> which constitutes a variant of the “Pas de menuet à deux mouvements” or, according to Tomlinson, the “English Minuet Step”.

A last example to be observed is one that concerns a stylistic feature. One of *La Pauanne*’s distinct features is the “pas grave” in each entry section. Not used by Thoinot Arbeau or unfamiliar to him, the French term of *pas grave* is mentioned for the first time in the *Instruction*’s *La Pauanne*. Devoid of any precise description apart from “poser/ mettre le pied a terre” (*Instr* 95 [12v,5;11]), we can assume it to be a single step with a transfer of weight providing a change of foot for the following steps<sup>40</sup>. It is in particular the

**37** The asterisk indicates that this term is hypothetical.

**38** Discussed in Winkler, Noline, “La Gillotte” (for reference see footnote 14).

**39** “Minuett Step with a Bound”, in: Weaver, John, *A small treatise of time and cadence in dancing*, London 1706 (appendix); Tomlinson, Kellom, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*, London 1735, 104; dealt with in Judith Cobau, “The preferred Pas de Menuet”, *Dance Research Journal* 16, 1984, 13-17; p. 16 figure 2a.

**40** The early “pas grave” has a contemporary equivalent in the Italian “passo grave” of the Pavaniglia tradition. Some Pavaniglias start their initial section using the step sequence of a “puntata grave” followed by a “passo

*Instruction*'s context that we should pay attention to. Traces of the Baroque “pas grave” are already apparent at the very beginning of each entry of *La Pavanne*. The typical rise of the Baroque “pas grave” in first position, before transferring weight, is indicated with “Il faut s-enlever les deux piedz ensemble du coste gauche et apres chasser du pied droict le pied gaulche et le tenyr en l-air pour faire un pas grave du pied gauche et le poser à terre contant 3 pas” (Le quatrieme passage, *Instr* 93[12r,21]-95[12v,3]). This rising embellishment preceding the “pas grave” at the beginning of each passage is not yet considered as part of the “pas grave” itself in the *Instruction*, but the impressive step combination of “relevé-chassé-pas grave” may have had an impact on the later “pas grave” being given its initial rise.

In the context of dance history the *Instruction* has to be regarded as a source of real consequence because it reveals the first signs of a development leading to Baroque dance.

We may safely conclude that the *Instruction* has a lot to tell between the lines. Luckily for us, as dance was essentially practical rather than theoretical, the author appears to have felt an acute need to provide additional, helpful information beyond the mere skeleton of choreographic features, as is immediately apparent and although his vocabulary at first sight appears less explanatory, it in reality gives us a practical and helpful insight. Much, however, remains sadly unsolved.

## Reflections on *La Bourree*

One of the main problems in reconstructing the *Instruction* dances concerns *La Bourree*. The preliminary section of the dance description, which anticipates the “refrain” theme of the dance, is written in a comprehensible manner, but the author seems suddenly to deal inconsistently with bars and steps throughout almost the rest of the dance. He wavers unsteadily between choreographic sequences based on a 4- or a 6-bar musical structure. Irregularities in the description as well as omissions of text add to the confu-

---

grave”, for instance the *Pavaniglia* in Fabritio Caroso’s *Il Ballarino*, tempi 2-16 (37r-39v). Caroso’s final tempo 16, middle section, presents a step sequence of several “passi gravi” in succession: three advancing and three moving backwards, resembling a similar sequence of four “pas graves” in the *Instruction*’s 4<sup>th</sup> passage executed by the cavalier (*Instr* 95[12v,9-14]: four “pas graues” advancing with a half turn in front of the lady, and in the repetition of the passage, *ib.* 97[13r,3-6]: two “pas graues” advancing and two “retirades en arriere” performed “grauement”). The name of the Italian “passo grave” refers to its time duration which is one ‘battuta semibreve’ corresponding to one measure or one modern bar of music. Caroso in his *Nobiltà di Dame* (22) allows for this fact, introducing the formerly called “passi gravi” in his chapter of step descriptions as “passi naturali semibreve” (“Regola decima”). The time unit of the “passo grave” is quite consistent with the *Instruction*’s “pas graue” as well as with the later Baroque “pas grave”/“temps de courante” that occupies one measure of duple- or triple-time. The Baroque choreography of *La Vieille Pavane*, however, is entirely free of “pas graves” (as some of the Italian Pavaniglias were also of “passi gravi”, for instance Caroso’s *Amorosina Grimana* in his *Nobiltà di Dame*, 103-107).

sion. The compiler fails to even give the third passage its due graphical autonomy, but instead the text runs on without inserting a new paragraph between passage two and three. Such an alarming number of errors, oddities and inconsistencies implies at first sight that the scribe must have been at fault. But the history of the early Bourrée is not as smooth as that either. Praetorius in his *Terpsichore* 1612 gives the most famous example of *La Bouree*.<sup>41</sup> His four part setting presents two melodically and structurally different tunes. *La Bouree-1* has the structure  $A_6 A_6 B_{12} B_{12}$  (we may refer to it as type 1) while *La Bouree-2* and 3 belong together (number 3 being a variation of 2) and are structured  $A_4 A_4 B_8 B_8$  (type 2). It is a striking coincidence that the only surviving choreographic source of the early Bourrée seems, with its ambiguity of 4 and 6-bar structures, to reflect both of Praetorius' *La Bouree* versions. But a convincing harmonisation between the extant music and the requirements of the *Instruction*-description of the dance, however desirable the task would be, is difficult to achieve for several reasons. If we give credit to the assertions of the writer's instructions and its needs, we have to cope with an irregular structure of musical phrases, in a strange order too—a task still aggravated by doubtful passages and the sloppily written end of the sixth passage.<sup>42</sup>

Since the description in the text is more than usually faulty and arbitrary in its mode of phrasal organisation, thus scarcely allowing smooth musical and choreographic passages, a reconstruction of the *Instruction-Bouree* would always be in need of a considerable amount of "doctoring". This fact induced me finally to avoid the conflict of reconstructing *La Bourree* in the hybrid form the description would demand. Instead I resolved to favour *La Bourree* in its regular musical form of  $A_4 A_4 B_8 B_8$  - a form which reflects the majority of its tradition.<sup>43</sup> A strong inducement was the happy coincidence of having a contemporary version at hand that suited the purpose admirably: Jacques Mangeant's *La Bourree*, printed in his *Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps* Caen 1615. Melodically Mangeant's *La Bourree* is similar to Praetorius' *La Bouree-2/3* and its six stanzas match exactly the six passages of the Darmstadt manuscript. As Mangeant's print was clearly intended as a dance collection we can conclude that a figured dance *La Bourree* to the well known tune, structured in regular 4 bars, was extant.

41 Michael Praetorius, *Terpsichore (1612)*, bearbeitet von Günther Oberst, Wolfenbüttel/Berlin, Mösel Verlag 1929, 41 [XXXII]: *La Bouree*.

42 Numbers of bars requisite for a strictly literal interpretation of *La Bourree* as communicated in the manuscript: passage 0  $A_{8(?)}, B_{16}$ , passage I  $A_8 B_9$ , II  $A_{12} B_{12}$ , III  $A_{12} B_{16}$ , IV  $A_{12} B_{16}$ , V  $A_8 B_{16}$  and VI  $A_{12} B_{16(?)}$ .

43 My decision was equally associated with the pressures imposed by the recording of some of the *Instruction's* dances. For the production of the Compact Disc I Ciarlatani, *Le Bal: Social Dances in the Early Baroque*, Christophorus CHR 77295, Heidelberg 2008 I had to make a series of decisions concerning practicability and find solutions for unclear passages. One of the main decisions involved *La Bourree*.

We have no musical or choreographic attestations of *La Bourree* reaching back to the 16<sup>th</sup> century. Arbeau is unfamiliar with the dance as yet. But shortly after the turn of the century the popularity of the Bourrée held a firm place in the French en vogue dances of the period. A songtext published in 1608 cites it as the most fashionable social dance: “Le doux branle de la Reine / A chassé l’air d’Avignon, / La bourrée est souveraine / Entre maints bons compagnons”.<sup>44</sup>

Melodical representatives of *La Bouree* type 2 are to be found in France and elsewhere and prove that the version of  $A_{4/4} A_{4/4} B_{8/8} B_{8/8}$  is the most widespread formula. An early example slightly prior to Praetorius is documented in a lute tablature of French origin, a small Parisian manuscript from ca. 1605-10, identified by Monique Rollin<sup>45</sup> as the second *Bouree* of Praetorius. Their number increases in the second decade, as dance collections of the epoch bear witness.<sup>46</sup> In a German keyboard manuscript from between 1610 and 1620 approximately it is transformed into an *Allemande* and bears the title “Dantz”.<sup>47</sup> An ornamented version of *La Bourree* is to be found in a manuscript tablature for mandora in Southern Germany which contains a collection of dances and popular airs with the year 1626 marked in the manuscript.<sup>48</sup> Philidor’s *Recueil de Plusieurs vieux Airs ...* (1690) includes among other ancient dance tunes, some corresponding to those in the *Instruction*, a 6-part setting of *La Bourree* with the title *Bourée D’Avignone*<sup>49</sup> which mirrors the *Bouree-2* by Praetorius. Later examples of the tune are to be found in Jacob van Eyck’s *Der fluyten lust-hof* (1649)<sup>50</sup> and from 1651 on it appears with a choreography of its own in John Playford’s *The English Dancing-Master* as *Parson’s Farewell*. In the 1665 Supplement to Playford’s 3<sup>rd</sup> edition (tune number 57) figures a new tune called *The old*

44 *Ce n’est icy un ramas de thresors mal rhitmez, ny ceste fleur premiere par plusieurs imprimez, Mais bien L’Eslite de toutes les chansons amoureuses et airs de court [sic]*. A Rouen, chez Adrien de Launay, 1608, information from: Gérold, Théodore, *L’art du chant en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Commission des publications de la Faculté des lettres 1921, 70.

45 *Sources manuscrites en tablature*, p.p. François-Pierre Goy, Christian Meyer, Monique Rollin, vol. I: *Confederatio Helvetica, France*, Baden-Baden & Bouxwiller 1991, 98: Paris, B.N., Rés. F 993: Nr. 8, 3r [Bourrée] = Praetorius XXXII-2.

46 For instance p. 115 Supplementum: “La Bourre” and p. 144 Supplementum: “La Bourree, variatio secunda, primam invenies fol. [sic] 115”, in: Georg Leopold Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, Nürnberg 1615.

47 “Tabulatur Zweibrücken”. Landesbibliothekszentrum/Bibliotheca Bipontina, Zweibrücken. HS 42, 193.

48 Mandora-Tabulatur. Stadtbibliothek Ulm. Ms. Smr. 133B, Nr. 48: “La Bouree”. For further information on the mandore repertoire in this manuscript, see Tylor, James, “The mandore in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries”, *Early Music*, January 1981, 22-31.

49 “Bourée D’Avignone” in: *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François .I.<sup>er</sup>, Henry .3., Henry .4. et Louis .13.* Recueillis par Philidor l’Aisé en 1690, Recueil de vieux Airs: p. XXII.

50 “Stil, stil en rees”, in: Jacob van Eyck, *Der fluyten lust-hof: vol psalmen, paduanen, allemanden, couranten [...]*, Amsterdam 1649, 18r.

*Bore* not only matching the structure  $A_4 A_4 B_8 B_8$ , but also preserving melodic elements of *La Bourree* in its B-part.<sup>51</sup>

Another strong claim on the prevalent existence of *La Bourree* type 2 is the abundant proof of sung Bourrées and their texts. The most quoted example is *La Bourree* mentioned above “Veux-tu donques ma belle” in Jacques Mangeant’s *Recueil* of 1615<sup>52</sup> where it is the final dance of the collection in the section “Airs de plusieurs ballets qui ont esté faits de nouveau à la Cour, avec *la Bourree*”. This delicious sung dialogue between “Le Berger” and “La Bergere” provided by Mangeant has a tiny drawback: there is one verse missing in the fourth couplet (“Jamais, / les rets / De tes douces amorces / Ne blesseront les forces / ... [line missing] / Je sçais / Assez, / Quelle ruse subtile / Doit avoir une fille / Qui craint le point d’honneur”). A manuscript of songtexts without the corresponding music dedicated to a noble lady in Lille by her admirer<sup>53</sup> supplies the missing line: “de mon pudique honneur”. Most interesting is the heading of the Lille manuscript’s songtext which refers to *La Bourrée 2<sup>e</sup>*. Next to Praetorius it is another indirect hint of an extant first Bourrée, presumably with a six bar structure.

Sung bourrées, sometimes under the title “La Bourrée de France”,<sup>54</sup> were all the rage in the Netherlands from the beginning of the 17<sup>th</sup> century on. One famous example, turned into a satirical song, is *La Boree* in Valerius’ *Neder-Landsche Gedenck-Clanck* of 1626.<sup>55</sup>

There are few exceptions to these 4-bar based Bourrées. Nicolas Vallet in his *Secret des muses* reproduces both versions of Praetorius’ *La Bourree* (type 1 and 2). Vallet’s first book of 1615 contains a “Bourree d’avignon” corresponding to *Terpsichore’s La Bourree 2* and 3 followed by an “Autre Bourree” reflecting Praetorius’ *La Bourree 1* with its 6/12-bar structure.<sup>56</sup> Vallet’s second book repeats the same sequence in another key and refers to both unspecifically as “Bourree”.<sup>57</sup> The melody, though not the structure, of the first 2½ bars of *La Bourree* type 1 continue to survive from 1651 in John Playford’s *The English Dancing-*

51 Two *New Bourrées* wholly unconnected with the old versions were published in 1695 (*The New Bourrée* or *The Indian Queen*, 9<sup>th</sup> ed., 267) and in 1701 (*The New Bore(e)*, 11<sup>th</sup> ed., 253), both in  $A_8 A_8 B_8 B_8$ -structure. *La Bourée des Basques*, reflecting melodically *La vieille/petite bourée*, (see footnote 31) appears as *Bore la Bass* in 1679 (Suppl. to 6<sup>th</sup> edition, 16).

52 Jacques Mangeant, *Le Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps*, Caen, Jacques Mangeant 1615, 58-59.

53 J. de Lannoy, [Songbook]. Lille, ca. 1620, Paris, B.N., Ms. NAF 10443, 215-216.

54 “La boré de France” in: *Apollo of ghesangh der musen, wiens li efljcke stemmen merendeels in [...]*, Amsterdam 1615, 110.

55 “Ghy die tot een opper-Held / In den lande syt gestelt”, in: Adrianus Valerius, *Neder-landsche Gedenck-Clanck*, Haarlem 1626, 147.

56 Nicolas Vallet, *Le Secret des muses* 1615 (Amsterdam, Jan Janszoon, 1618), 55.

57 Nicolas Vallet, *Le Secret des muses* 1616, 5;6.

*Master* as a “Longways for eight” entitled *The Health*.<sup>58</sup> This English country-dance, choreographically wholly unconnected with the original *La Bourree* of the Darmstadt manuscript, is however based on a tune that has been transformed into an 8-bar structure. But there is an example of a *Bourée*, recorded by Philidor in his retrospective collections, which presents 6-bar patterns, though not reflecting the melody by Praetorius’ type 1. In 1617 the *Balet de la delivrance de Renaud dansé au Louvre* was performed at the court of Louis XIII. Between the sixth and seventh entry of the ballet a *Bourée*<sup>59</sup> is inserted with a 4/6-bar structure:  $A_4 A_4 B_6 B_6$ , all the more interesting because of its combination of a 4- and a 6-bar part. But it should not be forgotten that it was intended for stage, where irregular bar structures are not an uncommon feature.

The duplicity shown in the early *Bourrée* tradition lives on in its Baroque representatives. *La Vieille/Petite Bourrée* ( $A_8 B_8 B_8 / A_8 B_8$ ) reflects exactly in its first passage ( $A_8 B_8 B_8$ ) the musical structure of *La Bourree*-type 2. The next most similar to it, *La Bourée Nouvelle par Mr. Balon* ( $A_8 A_8 B_8 B_8$ ), differs slightly due to an additional repetition of part A. *La Petite Bourrée Nouvelle* ( $A_8 B_6 B_6 / A_8 B_6 B_6$ ) however is a late representative of Philidor’s mixed *Bourrée*-structure for the stage.

The strange phenomenon betrayed by the Darmstadt manuscript of a 4/6-bar mixture may certainly prove once more the existence of two different *Bourrée*-types in the Early baroque, but I find it hard to believe that it portrays a valid form of *La Bourree* in social dance use at the time. Its title *La Bourree*, most frequently claimed by type 2, provides evidence that it is a commonly held *Bourrée*-structure, all the more so as the corrupted state of the *La Bourree*-description in the *Instruction* manuscript appears to me to suggest that it is not an altogether reliable witness.

As long as we are not certain what the structure of *La Bourree* actually was, we must help ourselves in the meantime as best we can. My suggestion is that a rectified choreography has to be reconstructed in its most common structure of  $A_4 A_4 B_8 B_8$  based on the somewhat vague description in the manuscript (see appendix *La Bourree*). By doing so I tried to remain true to the logic of the dance, trying to correct the corrupted passages by adhering to the characteristics of the dance displayed in the more comprehensible sections.

The somewhat bad ‘management’ of the *Instruction*’s *La Bourree* description may impair our comprehension of the dance but need not negate our view of the author as a dance instructor. Occasionally the reader has to cope with the author’s inability to

58 EDM, *op. cit.*, 1, 1651, 55.

59 André Danican Philidor, *Recueil de Plusieurs anciens Ballets Dansez sous les Regnes de Henry 3[,] Henry 4.[] et Louis 13.*, vol. 1, Paris, 1690: « Ballets dansez sous la regne de Louis XIII », 139.

fully master the description to the entire satisfaction of the reader. He has to be patient with the scribe's habit of repeating passages and sequences of little consequence, about which he even becomes tedious while neglecting to give more important information elsewhere. But all these are acceptable defects. On the whole the *Instruction* remains an instrument perfectly true to its purpose and once more a proof of the complexities of verbal dance notation. Moreover, it should not be forgotten that dance is in the end an art, not a science.

## Annexe 1

### *La Bourree (Instruction pour dancer)*

#### version rectifiée et adaptée à la structure $A_4 A'_4 B_8 B'_8$

[ ] rectifications et interventions sont mises entre crochets:

[en romain] rétablissement de texte omis (à l'aide d'autres passages non corrompus)

[*en italique*] corrections, propositions de ma part

Le signe démonstratif « / » a été introduit pour indiquer la durée d'un pas ou d'une unité de pas: / correspond à la durée d'une mesure, // à deux mesures etc.

Premierement

[*AA'*]: [...] 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[,] ce passage icy n'est point compte des six passages

[*B*]: 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 [petit] releue // ferez encores troys glissades a droict et un [petit] releue // et troys pas en tournant du coste gauche mettant les deux piedz ensemble pour faire un petit saulx //

[*B'*]: vous ferez encores le mesme passage du coste droict comme auez faict du commencement du coste gauche [...]

Le premier passage de la bourree

[*AA'*]: Il faut faire cinq fleuretz sur le pied en auant et commencer du pied gauche comme ferez tous les autres passages ///// le sixieme pas s'est un autre fleuret sur pied qui tourne demy tour du coste gauche et quictant la damoysele / et faire deux fleuretz reuenant a votre place //

[*B*]: et puis ferez un glisse du coste gauche et un petit releue / [un glisse du coste droict et un petit releue] / et faire apres troys glissades a gauche et un petit releue // et troys autres glissades a droict et ung petit releue et troys autres glissades a droict et ung petit releue [*à biffer*] // apres ferez en tournant [du coste gauche] troys pas et un saulx //

[*à ajouter B'*]: [puis ferez un glisse du coste droict et un petit releue / un glisse du coste gauche et un petit releue / et faire apres troys glissades a droict et un petit releue // et troys autres glissades a gauche et ung petit releue // apres ferez en tournant du coste droict troys pas et un saulx //]

Le second passage

[*AA'*]: il fault faire quatre floretz sur le pied en auancant et alant a demy rond [et commencer du pied gauche] //// plus quatre [*à remplacer par*: « deux »] autres floretz en tournant un tour du coste droict // et quatre [*à remplacer par*: « deux »] autres floretz qui tourne [*sic*] du coste gauche //

[*B*]: ung glisse qui tourne un peu du 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 [*sic*] en la place de la damoysele du coste gauche [et un petit releue] // [et troys glissades du coste droict et un petit releue exécutées à la place de la demoiselle face à elle] // [et ferez troys pas en tournant du coste gauche et un petit saulx] //

[*B'*]: il faut repeter du mesme pied et la mesme fasson qu-avez faict[:] 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 / et puis ferez troys glissades qui tourne [*sic*] en votre place avec un petit saulx [*à corr. en*: « un petit releue »] // et encores faire troys glissades du pied droict et ung petit saulx [*à corr. en*: « ung petit releue »] // et ferez troys pas en tournant [*du côté gauche ?*] et un petit saulx //

Le troysieme passage

[*AA'*]: douze [*à remplacer par*: « huit »] fleuretz [et commencer du pied gauche] en tournant et rond [*à corr. en*: « en rond »] du coste droict et qui sont une oualle en changeant de place avec la damoysele //// et retournant a votre place ////

[B]: plus une glissade [*à corr. en*: « un glisse »] et un [petit] relleue du coste gauche / et aultant du coste droict / troys [grands] pas en auant et un saulx // ferez deux glissades du coste gauche / et deux glissez [*à corr. en*: « deux glissades »] du coste droict / et la retirade que vous faicte de la gauotte [*correspond à* « troys pas en tournant du coste gauche et un petit saulx »] //

[B]: et ferez de l'autre pied droict un glisse et un petit relleue du coste droict / et aultant du coste gauche / troys [grands] pas en auant et un saulx // ferez deux glissez [*à corr. en*: « deux glissades »] du coste droict / et deux glisses [*à corr. en*: « glissades »] du coste gauche / et apres ferez un tour dansant les pas de la gauotte en tournant un peu en arriere [*correspond à* « troys pas en tournant du coste droict et un petit saulx »] // <sup>60</sup>

#### Le quatrieme passage

[AA]: il faut faire quatre floretz [*à substituer par*: « deux »] sur le pied en auant [et commencer du pied gauche] // et troys glissades du coste gauche en tirant du coste en arriere et un [petit] relleue // aultant du pied droict du coste droict et un [petit] relleue // ferez encores en auant quatre [*à remplacer par*: « deux »] « floretz sur le pied » //

[B]: estant pres du pied [*à lire*: de] la damoysselle ferez signe du coulde [gauche] faisant un fleuret croise du pied gauche / et aultant du coude droict faisant aussy un fleuret croise du pied droict / et puis ferez troys glissades du coste gauche et un petit relleue // et troys autres glissades du coste droict [et un petit relleue] // et un tour de troys pas [en tournant du coste gauche] et un saulx //

[B]: vous ferez encores un signe du coude droict faisant un fleuret croise [du pied droict] / [et aultant du coude gauche faisant aussy un fleuret croise du pied gauche] / et puis vous en retournerez en votre place faisant troys glisses [*à corr. en*: « glissades »] du coste droict // et troys autres glissades du coste gauche // et faire troys pas en tournant [du coste droict] et un saulx //

#### Le cinquieme passage

[AA]: il fault faire quatre floretz en auant [et commencer du pied gauche] prenant le bras droict de la damoysselle en tournant tous deux ensemble //// chacun retourne en sa place faisant tousiours des floretz [tour de bras gauche avec quatre fleurets] ////

[B]: et apres ferez un glisse et un [petit] relleue du coste gauche / et un autre glisse et un [petit] relleue du coste droict / apres ferez troys petitz saulx sans bouger [d'une place] // avecq un tour faisant les pas de la gauotte et un saulx [*correspond à* « faire troys pas en tournant » du côté gauche (?) « et un saulx »] // et puis auancerez troys grandz pas en auant [commençant du pied gauche] avecq un petit sault //

[B]: vous ferez encores commençant du coste droict un glissé et un [petit] relleue / aultant du coste gauche et un [petit] releue / et ferez troys petits saulx sans bouger [d'une place] // avec le tour dansant le pas de la gauotte et un saulx [*correspond à* faire troys pas en tournant du côté droict (?) et un saulx] // vous retirerez les 3 [grandz] pas en arriere [commençant du pied droict] avecq un saulx //

#### Le sixieme passage

[A]: il fault faire quatre [*à remplacer par*: « deux »] floretz en auant sur pied [et commencer du pied gauche] // et apres faire troys glissades a gauche retirant en arriere // et aultant du coste droict // et puis faire encores 4 [*à remplacer par*: « 2 »] floretz en auant //

---

**60** L'Instruction présente une confusion entre les termes *glissé* (« glisse ») et *glissade*. À mon avis, il s'agit pour le terme *glissé* d'un pas avec un seul appui (dans ce sens « glisse » est presque toujours suivi ou complété dans l'Instruction par un « relleue »), tandis que *glissade* se réfère à un pas à deux appuis (utilisée dans la source souvent en forme de trois « glissades » le plus souvent terminées par un « (petit) releue »). L'erreur est évidente dans l'exemple « faisant troys glisses [!] du coste droict et troys autres glissades[!] du coste gauche », *Instr* 59[3v,8-9], v. 4<sup>e</sup> passage B<sup>1</sup>) ou dans « une glissade et un relleue du coste gauche et aultant du coste droict » (*Instr* 57[3r,9-10], v. 3<sup>e</sup> passage B). L'emploi synonymique de « glissade » avec « glisse » qui se trouve dans *Le troysieme branle de Lorraine* semble cependant voulu par l'auteur comme le montre l'opposition d'une « glissade relleuee tenant le pied droict en l-air » (*Instr* 111[16v,3-4]) à une « glissade a gauche tout entiere » (*ib.* [6]).

[B]: et prendrez la damoysselle par les deux mains faisant ung glisse a gauche et ung [petit] relleue / et ung glysse a droict et un [petit] releue / et puis 3 glissades à gauche et un [petit] relleue // et aultant du coste droict et un [petit] relleue // [après ferez en tournant du coste gauche troys pas et un saulx] //

[B']: et aultant du coste droict [ung glisse a droict et ung petit relleue / et ung glysse a gauche] et ung [petit] relleue / tenant tousiours les mains ensemble de la damoysselle faisant les mesmes glissades [a droict et un petit releue // et puis troys glissades a gauche et un petit relleue] // sinon que a la fin il n'y a que la damoysselle qui tourne [du coste droict troys pas] et puis le gentilhomme la fait saulter // voila la fin de la bourree

Formule rythmique proposée pour le « pas de la gauotte » (3 pas en tournant / et un saut /):

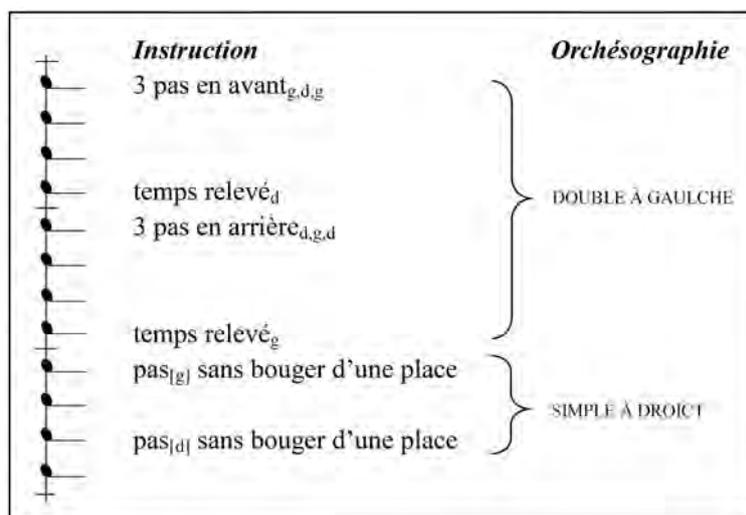
○ ○ — / — — (v. aussi note 14)

## Annexe 2

### « Le Branle simple a 8 pas a terre et 2 tant relevez »

(Instr 49[11,9-15])

Le *Branle simple* de l'*Instruction* s'est (re)créé sur la base du *Branle simple* de Thoinot Arbeau (*Orchésographie*) répondant au désir de diminuer les pas de base. Le « double à gauche » du Branle simple décrit par Arbeau est découpé dans l'*Instruction* en deux doubles d'un tempo plus rapide : un *double* en avant se terminant par un *piéd en l'air* au lieu d'un *piéd joint* (« les 3 premiers pas sont en auant commanceant du piéd gauche [...] et le quatrieme c'est un tant relleue du piéd droict ») suivi d'un *double* en arrière (« les autres troys pas suiuant [sic] vont en erriere et le huictieme est un temps releue du piéd gauche »); en vue d'un déplacement de la ronde vers la gauche, je propose que le double à gauche soit d'une amplitude plus grande que celui à droite. Le *simple* à droite de l'*Orchésographie* garde sa valeur temporelle dans l'*Instruction*, mais les appuis changent de « piéd droit largy, piéd gaulche joint » (*Orchés.* 71r) à un appui gauche et un appui droit qui se font à place (« les deux derniers pas se font sans bouger d'une place »). « En auant » et « en arrière » offrent deux possibilités d'interprétation : 1. soit exécuté par mouvements latéraux (aller à gauche et à droite, la vue dirigée vers le centre, comme dans L'*Orchésographie*) ou 2. soit le déplacement est frontal, la vue en direction de marche, et, en tournant un demi-tour à droite, continuer vers la gauche en reculant (interprétation soutenue par des passages d'intention correspondante dans *Le troysieme Branle de la Grenée*: « pas desmarchez en allant a gauche » (117[181,20/21]), et dans *Le quatrieme Branle*: « aduancerez le piéd droict en auant desmarchant [ms. « des marchant » est à corr.] » (119[181,3/4]). Le *branle simple* se termine par les deux derniers pas apparemment avec le corps tourné vers le centre du cercle. Le « temps releue » donne l'option d'une ouverture ou d'un rond de jambe qui accompagne la rotation du corps de la solution 2.





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*.

suivante. 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 avons 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*, pouvaient 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 pouvoir 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'avons aucun point de comparaison. Comment donc regrouper les mots qui pourraient former ce que l'auteur nomme « pas », ce qui est pour nous unités ? Ce mot paraît recouvrir 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*, l. 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 « mouuement... 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 graument 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 graument<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 graument 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 damoyse<sup>47</sup> », « en changeant de place avec la damoyse » , 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 damoyse 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 damoyse 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 « troys 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 « Premièrement » 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 *Premièrement* 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 in alborarai 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 impresion 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 suiure 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 iarret 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 written for four staves (treble and bass clefs). It consists of three systems. The first system is labeled '1. La Bouree.' and the second '2. La Bouree.'. The third system contains three measures, each with a first ending (1.) and a second ending (2.) indicated by repeat signs and first/second endings. The tempo is marked 'M. P. C.' (Moderato). The key signature has 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*. Inclues 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.*



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

---

Naïk Raviart, « Le branle simple. Tours, 15 décembre 2012, ateliers pratiques de l'après-midi », 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)

# Le branle simple

Tours, 15 décembre 2012, ateliers pratiques de l'après-midi

**Naïk Raviart**  
Brest

Comment rendre compte d'un atelier de danse ? L'écrit peut-il se substituer au geste, à ce qui a été mise en pratique dynamique des résultats d'une recherche ?

C'est ce transfert – ou plutôt cette transmutation – qui a été demandé à trois déchiffreuses du manuscrit *Instruction pour danser* après qu'elles ont donné vie, par le geste et l'argumentaire, à trois interprétations différentes du branle simple et de la bourrée l'après-midi du 15 décembre 2012 à Tours.

Rendre compte par écrit de cet atelier sans le dénaturer et en réduire la portée me paraît impossible. *In situ*, chaque incarnation du mouvement avait le loisir d'être longuement commentée, justifiée, mise en perspective. Une parole adossée à l'exemple vivant, souple, labile, dans l'immédiateté de la compréhension, interrogeable par des questions, assortie de multiples réserves, permettait ainsi d'inventorier les limites concédées à l'interprétation, comme elle permettait dans le même temps d'ouvrir et de délimiter le champ des possibles par l'étude même de ces limites.

Cette souplesse, cette immédiateté du sens, n'appartient qu'à l'intime alchimie où geste, parcours et parole s'interpénètrent.

Passé encore pour le branle simple. Son élucidation ne nécessite qu'une argumentation limitée. Ce n'est pas le cas de la bourrée.

Désireuse de répondre aux attentes, j'ai tenté pourtant de le faire aussi pour elle, avant de renoncer. Se contenter de quelques indications sommaires adossées à des schémas comme je l'avais un temps envisagé ? Cela revenait à gommer la complexité des problèmes au profit d'une proposition clés en main. C'est-à-dire au contraire de ce qu'est pour moi la recherche. L'oralité de l'atelier permettait, elle, toutes les prudenances, avec la démonstration successive des divers possibles, la discussion de ce qui les fondait, la réfutation de propositions d'abord envi-

sagées. Et encore le temps n'a-t-il permis dans ces conditions optima que d'envisager les seuls premiers passages ! Par écrit, c'est un livre et non une simple communication que nécessiterait l'élucidation de cette bourrée assortie de son indispensable argumentaire critique (latitude permise ou non à la diversité des interprétations, critique du texte et de ses erreurs, relevé de ses impasses et contradictions, questionnements de son rapport à la musique). On voudra bien m'excuser de ne pas m'être pas lancée dans une entreprise qui ne pouvait en définitive servir le projet qu'elle s'assignait.

## Le branle simple

*Le branle simple a 8 pas à terre et 2 tant relleuez  
Les 3 premiers pas sont en auant commanceant  
du pied gauche et les posez lun apres lautre  
et le quatrieme cest un tant relleue du pied droit  
les auxes 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>1</sup>*

En abordant pour la première fois le branle simple décrit dans le manuscrit, on peut très bien, écartant momentanément toute autre préoccupation, ne s'attacher d'abord qu'à en répartir les appuis au sol tel que préconisé, s'en remettant à un stade ultérieur de se soucier de la durée propre à chacun d'entre eux, et de la convenance effective de l'ensemble à la structure requise d'un branle simple.

Sur les 8 appuis recensés, il nous est prescrit d'en distribuer trois à gauche commencés du pied gauche, puis à en faire ensuite revenir trois à droite avant de marquer les deux derniers sur place. Des « temps relevés » viennent conclure chacune de ces séquences de trois appuis. Le problème peut paraître à ce stade d'une simplicité enfantine et sa solution une vérité d'évidence. Et l'on serait alors tenté de s'en acquitter par la formule motrice suivante :

1	&	2	&		3	&	4	&		5	&	6
G	D	G	d↗		D	G	D	g↗		G		D
Vers la gauche					Vers la droite					Sur place		

S'en tenir là et se satisfaire de cette formule, c'est ne tenir nul compte de ce qu'est la structure propre d'un branle simple. Laquelle structure est d'autant plus contraignante que c'est elle, justement, qui vaut à ce branle l'appellation de « simple » du fait que le

<sup>1</sup> *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, p. 49, lignes 9-15.

motif pair y est constitué par le pas de même nom<sup>2</sup>. On ne peut donc, insoucieux de l'adéquation musique/mouvement, s'accommoder de la formule ci-dessus. Comme le montre Arbeau, à la découpe musicale claire et même souvent contraignante d'un branle simple (6 temps divisés en 4 + 2) répond en effet impérativement une séquence motrice où deux unités d'inégale valeur se combinent : un double initial à gauche de quatre temps, et, pour le contrebalancer à droite, un simple de deux temps seulement.

Cet équilibre dans la dissymétrie signe ontologiquement ce branle, quelque visage particulier puissent prendre pour leur part les unités premières à l'intérieur de ce schéma. (Et quelque continuité vers la gauche puisse même exceptionnellement assurer le simple lorsque, au lieu de contrarier le double, il lui arrive de renchérir sur le déplacement sens de la montre que celui-ci imprime à la ronde des danseurs. Il faut reconnaître là une évolution qui a affecté ce branle particulier aussi bien dans la société dominante – où d'ailleurs le genre tout entier tend à ne plus « divertir à droite » – que dans les milieux ruraux<sup>3</sup>.)

Dans la formule ci-dessus, ce n'est pas que ces unités aient visage particulier, mais c'est qu'elles ont tout bonnement disparu.

On y a d'abord deux simples découpés en fleurets – deux « changements de pas », pour emprunter au vocabulaire actuel – qui se répondent et s'équilibrent à gauche et à droite, puis deux lourds « poum-poum » sur place de même valeur. Soit  $2t + 2t + 2t$ .

Nulle trace là-dedans d'une structure de branle simple. À s'en tenir aux quatre premiers temps, on pourrait même se croire dans un branle double « léger » tel qu'il s'en trouve dans la deuxième partie du *Branle de la guerre* décrit par Arbeau. Sauf qu'il nous

**2** La désignation même de « branle double » et de « branle simple » tient précisément au rapport qu'entretiennent entre eux ces deux branles. Le branle double, dit aussi « branle commun » ou « branle ordinaire » est premier. Il use tout au long d'une seule unité motrice de 4 temps, dite « double » qu'il fait se répondre et s'équilibrer dans un sens puis dans l'autre. Le branle simple, qui se danse à sa suite, garde même motif initial – à savoir un double à gauche – et ne se différencie de son devancier que par la réponse à droite. C'est justement de cette réponse qu'il tire son nom. Car ce qui vient alors faire contrepoids au motif impair initial et conclut ainsi la séquence complète s'appelle en effet « simple », unité très logiquement deux fois plus courte que le « double ». La signature du branle simple, ce qui le caractérise, c'est ce simple conclusif qui contrarie la continuité du déplacement à gauche.

**3** En ce même branle simple, de Lauze, en 1623, articule pour sa part au double initial à gauche un simple dont les appuis dédoublés s'effectuent eux aussi à gauche, prolongeant ainsi dorénavant le déplacement circulaire général sens de la montre par une unité qui venait autrefois le contrarier. Si le simple prolonge dorénavant le double, il ne se confond pour autant nullement avec lui. La rythmique des appuis, d'une part, l'assemblé conclusif du double de l'autre, marquent clairement la séparation entre les deux unités.

Le branle double lui-même – en certaines occurrences au moins – n'oppose plus, lui non plus, des trajets segmentés à gauche puis à droite. Ainsi voit-on fin XVII<sup>e</sup> siècle *Le Traquenard par M<sup>r</sup> de Beaufort* articuler dans une continuité parfaite les doubles qui en composent la figure circulaire d'ouverture. Les avatars de branles doubles et de branles simples conservés dans les traditions régionales (laridés à 6 ou 8 temps, an dro, hanter dro, branle d'Ossau) ont pu de même voir parfois s'effacer le retour à droite des unités paires.

reste bien sûr en ce cas deux temps en trop. Deux temps normalement dévolus au simple à droite. Les voilà ici remplis par un pesant martèlement sur place.

Mais parlons structure, justement.

Dans la réalité de ce découpage, de par le retour à droite opéré dès après le 2<sup>e</sup> temps – lequel introduit la césure de toute la séquence après le premier simple –, on a de ce fait découpé la cellule motrice complète en « simple + double », ce qui est précisément l'exact contraire de la structure « double + simple » requise.

Avec par surcroît un motif conclusif qui va lui aussi à l'encontre de toutes les règles. En effet, au lieu d'avoir cette rapidité liée au fractionnement des appuis – et donc des temps – qui s'observe couramment pour varier l'assemblée de conclusion d'un double ou d'un simple, on a deux lourds appuis sur place étirés aux temps 5 et 6.

La proposition étant irrecevable, il faut donc chercher une autre interprétation.

Le texte est si « retors » que la chose n'est pas aisée.

C'est de se tourner vers les visages qu'ont conservés ces unités de double et de simple dans les traditions populaires que vient en fait la lumière.

Dans son visage le plus dépouillé, du temps d'Arbeau comme à terme dans les traditions de nos provinces, le branle simple répond à l'une des formules suivantes :

1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6
G		D		G		G+D		D		D+G
G		D		G		G+d		D		D+g
Vers la gauche								Vers la droite		

(Les formules tiennent compte des deux façons d'assembler aux temps 4 et 6 : soit l'appui des deux pieds au sol – G+D ou D+G –, soit l'appui d'un seul que vient librement rejoindre l'autre – G+d ou D+g.)

Nous autorisant d'Arbeau et des monnayages de pas dont il témoigne, nous avons de nos jours dans nos stages, nos bals ou nos spectacles, diverses façons de découper le branle simple. Dont celle-ci, très commune, se terminant par des fleurets effectués quasi sur place et ici soulignés :

1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6
G		D		<u>G</u>	<u>D</u>	<u>G</u>		<u>D</u>	<u>G</u>	<u>D</u>
Vers la gauche								Vers la droite		

Il en existe d'autres moins communes. Ainsi, dans toute la chaîne pyrénéenne – et tout spécialement en vallée d'Ossau et en Pays Basque –, là où ces unités anciennes de double et de simple sont restées d'usage courant, le découpage final d'un double ne se fait pas en

subdivisant le 3<sup>e</sup> temps, (comme ci-dessus) mais en subdivisant le 4<sup>e</sup>. Le simple a lui aussi même clause décalée.

Ce qui donne le visage suivant à l'enchaînement d'un double et d'un simple :

1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6	&
G		D		G		D	G	D		G	D
Vers la gauche									Vers la droite		

Dans la vallée de la Soule, les danseurs qui enchaînent double à gauche et simple à droite se retournent vers la droite dès le temps 3, et c'est donc vers la droite qu'ils accomplissent la fin de leur double, fin qui, du coup, exactement comme dans notre manuscrit, anticipe vers la droite le simple à venir<sup>5</sup>.

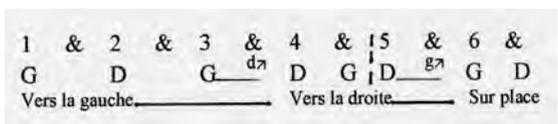
[Il faut savoir qu'avant d'être, comme ici, justifié par la parole, tout ceci a été d'abord dansé lors de l'atelier pratique. Sans aucun mot. Le geste seul. Le musicien<sup>6</sup> a joué de façon continue un branle simple noté par Praetorius. J'ai pour ma part dansé de façon continue aussi, faisant insensiblement passer la formule motrice du branle simple, admise par tous, par chacun des stades évoqués ci dessus, y compris le troisième, sans qu'il y ait jamais solution de continuité, la cohérence de l'ensemble s'imposant de ce fait. Puis, toujours sans solution de continuité, le musicien est passé à l'air du saut *Aitzina phika* dont le début correspond structurellement à un branle simple répété quatre fois. Sans solution de continuité non plus – ni aucune modification des appuis –, mon branle simple est alors passé stylistiquement au saut tel que dansé en vallée de la Soule<sup>7</sup>. C'est-à-dire à cette même formule n° 3, mais avec une distribution telle des appuis au sol – avec retour à droite dès le dédoublé final du double – et menus agréments du pied libre (correspondant aux « temps relevés ») qu'il y a exacte et parfaite rencontre avec les prescriptions de notre manuscrit.]

Bien que l'écrit soit impuissant à rendre la chose évidente, la formule ci-dessous tâche de rendre compte des appuis en les indexant sur les temps, de rendre compte de leur distribution au sol, de rendre compte enfin des « temps relevés », que ceux-ci impliquent ou non surrection sur le pied d'appui. En Pays Basque, ce qui correspond à ces « temps relevés » est le bref rapprochement du pied libre de celui qui maintient l'appui, rapprochement qui selon les danseurs se fait en une 3<sup>e</sup> position plus ou moins approximative, avec battu ou non, voire donne lieu à un franc croisement du pied libre par-dessus l'autre.

- 
- 4** Ce même découpage terminal d'un double par une subdivision du temps 4 s'observe aussi en Bretagne dans la gavotte du Poher dite « gavotte des montagnes ».
- 5** C'est ce que l'on observe par exemple dans les sauts où un *double* est suivi d'un *eskuin*.
- 6** François Lazarevitch. Nous avons ensemble préparé l'intervention en amont.
- 7** À ceci près que j'en ai inversé et le sens de progression et le pied de départ pour rendre plus flagrante l'identité. L'ouverture d'*Aitzina phika* se fait en réalité s.c.m. en partant du pied droit. La structure n'en est pas moins objectivement un branle simple orienté à droite. Soulignons que les danseurs locaux éprouvent pour leur part les six temps de la séquence comme la succession de deux pas introductifs en avant (*aitzina*) auxquels vient s'articuler un *phika*, c'est à dire deux simples dédoublés en fleurets.

On voit que tout en restant l'organisation d'un double et d'un simple comme dans tout branle simple qui se respecte, la séquence motrice articule bien ce faisant comme le veut notre manuscrit trois pas lents à gauche – indexés sur les temps – et trois pas plus rapides à droite suivis d'un menu piétinement de deux appuis sur place.

Les lettres G ou D renvoient au pied d'appui, les lettres g ou d renvoient à l'action du pied libre.



Récapitulation du tout par notation des formules d'appui :

	1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6	&
Formule de base selon Arbeau	G		D		G		G+D		D		D+G	
Monnayage des appuis couramment admis (fleurets soulignés)	G		D		<u>G</u>	<u>D</u>	<u>G</u>		<u>D</u>	<u>G</u>	<u>D</u>	
Monnayage des pas du ms avec retardé du 1 <sup>er</sup> fleuret	G		D		G		<u>D</u>	G	<u>D</u>		G	D
Idem avec indication des surrections ou « temps relevés »	G		D		G	<u>d<sup>g</sup></u>	<u>D</u>	G	<u>D</u>	<u>g<sup>g</sup></u>	G	D



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

---

« Bibliographie », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancier (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2016, mis en ligne le 03-01-2017.

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

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)

# Bibliographie

## Sources antérieures à 1800

*Airs de ballets et d'opéras*, F-Pn, Musique, ms. Rés. Vm6-5 (Manuscrit Veron).

ARBEAU (Thoinot), *Orchesographie, metode, et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier...*, Langres, Jehan des Preyz, 1589 ; rééd. 1596 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972.

*Auffzüge/ Vers und Abrisse/ So bey der Fürstlichen Kindtauff/ und frewdenfest zu Dessau/ den 27. und 28. Octob. Vorlauffenden Jahrs/ In gehaltenem Ringel und Quintanen Rennen/ auch Balletten und Tänzzen/ [...] praesentieret.* Leipzig, 1614 [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 441.17 Hist (1)].

*Avis donnez par Catherine de Médicis à Charles IX, pour la police de sa cour et pour le gouvernement de son Estat*, 1563, dans *Archives curieuses de l'histoire de France*, éd. Cimber et Danjou, Paris, Beauvais, 1835, 1<sup>re</sup> série, t. V.

BLAINVILLE (Charles Henri de), *L'Esprit de l'art musical*, Genève, 1754.

BONIN (Louis), *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*, Frankfurt & Leipzig, 1712 ; rééd. Berlin, Hentrich, 1996.

BONNET (Jacques), *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, D'Houry fils, 1723.

« Boré de France » (« La »), *Apollo of ghesangh der musen, wiens li efljcke stemmen merendeels in [...]*, Amsterdam, Dirck Pietersz, 1615, p. 110.

*Bouree Nouvelle Par Mr. Balon (La)*, XIII<sup>e</sup> Recueil de Danses pour l'année 1716 par M<sup>r</sup> Dezais, Paris [1716], p. 8-11.

BRADÉ (William), *Neue erlesene Paduanen/ Galliarden/ Cantzonen/ Allmand und Coranten/ so zuvor niemals in Truck kommen*, Hamburg, 1609.

BRANTÔME (Pierre de Bourdeille, Seigneur de), *Œuvres complètes*, Paris, éd. Ludovic Lalanne, 1864. Canciones francesas de todos Ayres, Madrid, 1701, F-Pn, Rés. 227.

CAROSO (Fabritio), *Il Ballarino*, Venetia, 1581; réimpr. New York, Broude Brothers, 1967.

—, *Nobiltà di dame*, Bologna 1600 ; réimpr. Bologna, Forni, 1997.

*Ce n'est icy un ramas de thresors mal rhitmez, ny ceste fleur premiere par plusieurs imprimez, Mais bien L'Eslite de toutes les chansons amoureuses et airs de court [sic]*. A Rouen, chez Adrien de Launay, 1608.

CHAMBONNIÈRES (Jacques Champion de), *Les Pièces de clavecin, livre premier*, Paris, 1670.

CHANCY (François de), *Tablature de mandore [...]*, Paris, Pierre Ballard, 1629.

*Chansons françaises du XVII<sup>e</sup> siècle*, F-Pn., NAF 10443.

CHÉDEVILLE (Esprit-Philippe), *Troisième recueil de Vaudevilles [...] choisis pour la musette*, Paris, vers 1740.

- [*Chorégraphie* par] Descan (Deslan ?), F-Pn, Ms.fr. 14884 [1748].  
*Diary of Samuel Pepys (The)*, [en ligne <<http://www.pepysdiary.com/diary/1666/11/15/>>, lien consulté le 21-07-2016.  
*Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy (Le)*, À Paris, chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694.  
DUMANOIR (Guillaume), *Le mariage de la musique avec la danse*, Paris, G. de Luyne, 1664.  
ESQUIVEL NAVARRO (Juan de), *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.  
ESTOILE (Pierre de l'), *Journaux, Mémoires*, éd. par Petitot-Monmerqué, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007.  
EYCK (Jacob van), *Der fluyten lust-hof: vol psalmen, paduanen, allemanden, couranten [...]*, Amsterdam, 1649.  
[FASSARDI (François)], *Le Grand bal de la Reine Marguerite*, Lyon, Ionas Gauthrin, 1612.  
FÉLIBIEN (Michel), *Histoire de la ville de Paris*, Guillaume Desprez, 1725.  
FRANCISQUE (Antoine), *Le Tresor d'Orphée*, Veusve Robert Ballard et son fils Pierre, Paris, 1600.  
FROBERGER (Johann Jacob) *et alii, Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs*, Stuttgart, Carus Verlag, 2000.  
FUHRMANN (G. L.), *Testudo Gallo-Germanica*, 1615.  
FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.  
GAULTIER (Denis), *La Rhétorique des Dieux*, Paris, 1652, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (D-Bkk), Ms. 78 C 12 ; éd. moderne par David J. Buch, A-R Editions, Madison, 1990.  
[GULTIER (Pierre)], *Les Œuvres de Pierre Gaultier Orleanois... a Rome lan 1638*, éd. moderne : *Œuvres de Pierre Gautier*, édition et transcription de Monique Rollin, Paris, Éditions du CNRS, 1984.  
GODEFROY (Théodore), *Le Cérémonial Français, contenant les cérémonies observées en France aux sacres et couronnemens de rois, et reines, et de quelques anciens ducs...*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1649.  
[HÉROARD (Jean),] *Journal de Jean Héroard médecin de Louis XIII*, sous la direction de Madeleine Foisil, Paris, Fayard 1989.  
*Instruction pour dancier, An Anonymous Manuscript*, Hessische Hochschul- und Landesbibliothek, Darmstadt, HS 304 ; éd. par Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller et Eugénia Roucher, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis, 2000.  
JACQUET DE LA GUERRE (Élisabeth-Claude), *Pièces de clavecin*, Paris, 1687.  
LANNOY (J. de), [*Songbook*]. Lille, ca. 1620, Paris, BnF, Ms. NAF 10443.  
LAUZE (François de), *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.  
LE ROY (Adrian), *A briefe and easy instruction to learne the tableture [...] unto the lute*, Londres, John Kyngston, Londres, 1568.  
*Le Tresor d'Orphée. Livre de tablature de luth contenant... suites de Bransles tant à cordes avalées qu'autres... mises par Antoine Francisque*, Paris, Vve R. Ballard et P. Ballard, 1600.  
« Les de Relais ou purgatoire des bouchers », dans *Variétés historiques et littéraires. Recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers, revues et annotées*, éd. par Edouard Fournier, Paris, 1855-63, vol. 5, p. 263-278.  
*Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos e obras e outras coriosidades*, Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm), Ms 1577 Loc. B-5.  
*Livre de tablature de luth*, Cassel, 4° Ms. Mus. 108.1, 1611.  
LULLI, LALANDE *et al.*, *Parties de dessus de diverses œuvres*, F-Pn, Musique, X-10.  
LUPI (Livio), *Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi*, Palermo, Carrara 1600 ; 2° éd., 1607.  
*Mandora-Tabulatur*, Stadtbibliothek Ulm. Ms. Smr. 133B.  
MANGEANT (Jacques), *Le Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps*, Caen, Jacques Mangeant, 1615.

- Manuscrit US-BEm, MS 1365 (manuscrit Borel).  
 Manuscrit GB-HAdolmetsch, Ms II B1 (manuscrit Dolmetsch).  
 MATTEIS (Nicola), *Ayrs for the Violin*, I-II, ca. 1676.  
*Mercure françois (Le)*, t. 1 (1605-1610), t. 2 (1610-1612).  
 MINGUET E YROL (Pablo), *Arte de danzar a la francesa... Añadido en esta tercera impresion todos los passos, ó movimientos del danzar à la española...* [Madrid, P. Minguet, en su casa, 1737].  
 MERSENNE (Marin), *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, deuxième partie, livre II.  
 MONTAGUT (Barthélémy de), *Louange de la danse, avec les observations nécessaires pour en acquérir la perfection*, GB-Lbl, Royal collection, Ms 16e XXXIX ; éd. par Barbara Ravelhofer, Cambridge, Renaissance Texts from Manuscripts, 2001.  
 NEGRI (Cesare), *Le gratie d'amore*, Milano 1602 ; rééd. New York, Broude Brothers, 1969.  
 NIEDT (Friedrich Erhardt), *Handleitung zur Variation*. Hamburg, 1706.  
*Cœuvres de Vaumesnil, Edinthon, Perrichon...*, édition et transcription André Souris, Monique Rollin, Jean-Michel Vaccaro, Paris, Éditions du CNRS, 1974.  
 PASCH (Johann-Georg), *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, Osnabrück, 1659 ; rééd. par Uwe Schlottermüller, Fa-gisis, Freiburg (Breisgau), 2000.  
*La Pavane* dans [Recueil de danses] F-Po/Rés. 934, p. 531-538 (pièce 29) ; sous le titre *La Vielle Pavane* dans Descan (Deslan ?), [Chorégraphie], F-Pn, Ms. fr. 14884.  
*Petite Bourrée par Mr. Pécour (La)*, VIII<sup>e</sup> Recueil de danses pour l'année 1710, Paris 1709, p. 7-12.  
*Petite Bourree nouvelle (La)*, F-Po/Rés. 934, p. 438-443.  
 PEURL (Paul), *Neue Paduanen, Intradén, Tänze und Galliarden mit vier Stimmen ein jedlichs nach feiner Art auff allen musikalischen Saiteninstrumente ganz lustig zugebrauchen*, Nürnberg, 1611.  
 PHILIDOR (André Danican), *Recüeil de Plusieurs anciens Ballets Dansez sous les Regnes de Henry 3[,] Henry 4[,] et Louis 13.*, (F-Pn, Musique, Rés. F-496).  
 —, *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François I<sup>r</sup>, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, Recueillis par Philidor l'Aîné en 1690* (F-Pn, Musique, Rés. F-494).  
 —, *Suite des dances pour les violons et hautbois qui se joiüent ordinairement à tous les Bals chez le Roy, recueillies... par M. Philidor l'aimé, ... l'An 1712* (F-Pn, Musique, Vm7-3555).  
*Pièces de clavecin de différents auteurs*, F-Pn, Musique, Rés. Vm7 674 (manuscrit Bauyn) ; fac-similé, présenté par Bertrand Porot, Bressuire, Anne Fuzeau, 2006.  
*Pièces de clavecin et d'orgue*, F-Psg, MS SG 2350.  
 PLAYFORD (John), *The English Dancing Master*, London, 1651 ; 3<sup>e</sup> éd., 1665 ; 6<sup>e</sup> éd., London, 1679 ; 9<sup>e</sup> éd., 1695 ; 11<sup>e</sup> éd., 1701.  
 POINTEL (Antoine), *Airs de danses angloises, hollandoises et françoises à deux parties*, Amsterdam/Paris, Ballard, 1700.  
 PRAETORIUS (Michael), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, sous la direction de Friedrich Blume, Wolfenbüttel/Berlin, 1929, vol. XV : *Terpsichore (1612)*, éd. Günther Oberst, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1929.  
 PURE (Michel de), *Idée des spectacles anciens & nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.  
 RAMEAU (Pierre), *Le Maître à Danser*, Paris, Jean Villette, 1725.  
 RAMSAY (John), *Practise for Dauncinge* (Bodleian MS Douce 280, ca. 1609).  
 [Recueil de danses] F-Po/Rés. 934, p. 531-538.  
 [SAINCTOT (Nicolas de)], *Mémoires de Nicolas de Sainctot (1602-1702)*, tome IV, Paris, BnF, département des Manuscrits (F-Pn), ms. fr. 14120.  
 SAINT-SIMON (Louis de Rouvroy, duc de), *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence/collationnés sur le ms. original par M. Chéruel ; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve...*, Paris, Hachette, 1856-1858.  
 SANTUCCI PERUGINO (Ercolo), *Mastro da Ballo*, 1614, éd. par Bengt Häger et Barbara Sparti, Hildesheim/Zürich/New York, Olms-Verlag, 2004.  
 SCHEIN (Johann Hermann), *Banchetto musicale newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten*

- und Allemanden...*, Leipzig, 1617.
- Sources manuscrites en tablature*, éd. par François-Pierre Goy, Christian Meyer, Monique Rollin, vol. I: *Confederatio Helvetica, France*, Baden-Baden & Bouxwiller, Collection d'Études musicologiques, 1991.
- STOER (Jacob), *Dictionnaire françois-allemand-latin*, Genève, Jacob Stoer, 1621.
- Suite de la Clef ou Journal historique sur les matières du temps*, Paris, Étienne Ganeau, t. XI, janvier 1722.
- Tablature de luth de différents auteurs sur les accords*, Paris, Pierre Ballard, I, II, 1631, 1638.
- Tablature de mandore de la composition du sievr Chancy*. Paris, Pierre Ballard, 1629.
- Tabulatur Zweibrücken*, Landesbibliothekszentrum/Bibliotheca Bipontina, Zweibrücken, HS 42.
- [THOULOUBE (Michel)], *Sensuit lart et instruction de bien dancier*, Paris, Michel Thoulouze, 1488 ou 1496 ; réimpr. Dossier basses-dances, Genève, Minkoff, 1985.
- TOMLINSON (Kellom), *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*, London, 1735.
- VALERIUS (Adrianus), *Neder-landtsche Gedenck-Clanck*, Haarlem, 1626.
- VALLET (Nicolas), *Secretum musarum (Le Secret des Muses)*, Amsterdam, 1615-1616 ; Amsterdam, Jan Janszoon, 1618-1619 ; édition moderne par André Souris, étude biographique et appareil critique par Monique Rollin, Paris, Éditions du CNRS, 1989.
- Vielle Bourrée (La)*, dans *Chorégraphie ou l'Art de D'Ecrire la Danse Par caracteres, Figures, Et Signes Demonstratifs*, F-Po (Paris, Bibl. du Musée et de l'Opéra), Rés. 1163, s.ds.l. [1728-1750], p. 109-113.
- WEAVER (John), *A small treatise of time and cadence in dancing*, London, 1706 ; rééd. dans Ralph (Richard), *The Life and Works of John Weaver*, New York, Dance Horizons/London, Dance Books, 1985.

## Études

- ABROMONT (Claude) et Montalembert (Eugène de), *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Lemoine, 2010, article « Suite ».
- APPEL (Willi), *Masters of Keyboard, A Brief Survey of Pianoforte Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1947.
- AUBRY (Pierre), *Estampies et danses royales*, Paris, Fischbacher, 1907.
- AUDISIO (Gabriel) et BONNOT-RAMBAUD (Isabelle), *Lire le français d'hier, Manuel de paléographie moderne XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1997.
- BAAK GRIFFIONEN (Ruth van), *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-hof (1644-c. 1655)*, Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991, « Muziekhistorische monografieën », 13.
- BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du Roi, Étude institutionnelle et sociale, 1661-1733*, Paris, Picard, 1971.
- BLANC (Patrick), « Musiques pour un ballet de l'Inconstance », Actes du colloque *Les Plaisirs de l'Arsenal*, Paris, Classiques Garnier, 2016n (à paraître).
- BLUME (Friedrich), *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1925.
- BOUCHON (Marie-Françoise), « Le cas Tabourot », étude inédite (novembre 2004).
- BRADÉ (William), *Neue erlesene Paduanen/ Galliarden/ Cantzonen/ Allmand und Coranten/ so zuvor niemals in Truck kommen*, Hamburg, 1609.
- BUCH (David Joseph), « The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite », *Acta Musicologica*, vol. 57, fasc. 1, jan.-juin 1985, p. 94-109.
- CHATENET (Monique), *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle, Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002.
- CHRYSANDER (Friedrich), SPITTA (Philipp) et ADLER (Guido), *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885-1895.
- COBAU (Judith), « The preferred Pas de Menuet », *Dance Research Journal*, 16, 1984, p. 13-17.
- DECOBERT (Laurence), *Henry Du Mont (1610-1684) : Maître et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*, Wavre, Mardaga, « Études du CMBV », 2011.
- DUFOURCQ (Norbert), *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes, 1681-1758*, Paris, Picard, 1970.
- DURHAM (Peter and Janelle), *Dances from the Inns of Court 1570-1675*, The Authors, 1997.

- ÉCORCHEVILLE (Jules), *Note sur un fonds de musique française de la Bibliothèque de Cassel*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 5. Jahrg., H. 1. nov. 1903, p. 155-171.
- , *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français*, Berlin/Paris, Liepmannssohn/Marcel Fortin et C<sup>ie</sup>, 1906 ; rééd. New York, Broude Brothers, 1970.
- GAY (Victor), *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, vol. I, Paris, Librairie de la Société bibliographique, 1887 (Nendeln, Kraus reprint, 1967).
- GÉROLD (Théodore), *L'art du chant en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Commission des publications de la Faculté des lettres, 1921.
- , « Das Liederalbum einer französischen Provinzdame um 1620 », *Festschrift zum 15. Neuphilologentage in Frankfurt am Main 1912*, Frankfurt a.M., 1912.
- GODT (Irving), « Politics, Patriotism, and a Polonaise : A Possible Revision in Bach's "Suite in B Minor" », *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, vol. 74, n° 4, 1990, p. 610-622.
- GOTTWALD (Clytus), *Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel*, « Manuscripta Musica », Band 6, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997.
- GUIOMAR (Paule), « La musique dans trois fêtes à la cour ducale de Wurtemberg en 1609, 1616, 1617 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. par Jean Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1975, tome III, p. 393-409.
- HAROCHE (Claudine), *Les cérémonies et les rituels de cour: des instruments d'une politique de communication*, [En ligne: <<https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/25/haroche.pdf>>, lien consulté le 21-07-2016]
- HAZEBROUCQ (Hubert), *La Technique de la Danse de Bal vers 1660. Nouvelles perspectives*, Mémoire de master 2 sous la direction de Bertrand Porot, Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2013, [En ligne: <<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362>>, lien consulté le 21-07-2016].
- HOLMAN (Peter), *Four and twenty Fiddlers*, Oxford, Oxford University Press, « Clarendon Paperbacks », 1995.
- , préface à Matthew Locke, *The rare theatrical, & other compositions*, Londres, Stainer & Bell, 1989.
- , *Michael Praetorius as a Collector of Dance Music*, dans *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, éd. par Susanne Rode-Breyman & Arne Spohr, Hildesheim, Olms, 2011.
- HUDSON (Richard), *The Allemande, the Balletto and the Tanz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- IRVING (Godt), « Politics, Patriotism, and a Polonaise: A Possible Revision in Bach's "Suite in B Minor" », *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, vol. 74, n° 4 (1990), p. 610-622.
- KRAFT (Ludwig) et WAGENKNECHT (Christian) (éd.), *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1979, vol. 1.
- LANCELOT (Francine) (dir.), *La Belle dance. Catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, Van Dieren, 1996.
- LAVIGNAC (Albert), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1913-1922.
- LEDBETTER (David John), *Harpsichord and Lute music in seventeenth-century France*, Thèse de l'Université d'Oxford, 1985.
- MARTIN (Margot), *Essential Agréments, Art, Dance, and Civility in 17<sup>th</sup> c. French Harpsichord Music*, Thèse de l'Université de Californie, Los Angeles, 1996.
- MC GOWAN (Margaret), « L'essor du ballet à la cour d'Henri III », *Henri III mécène: des arts, des sciences et des lettres*, Paris, PUPS, 2006, p. 82-89.
- MOHR (Ernst), *Die Allemande, eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel*, Zürich, Kommissionsverlag von gebr. Hug & co., 1932.
- MOUREY (Marie-Thérèse), « Danser à la cour de Wolfenbüttel », dans *La danse baroque. La pratique de la danse à la lumière des sources vers 1700*, éd. trilingue (allemand/français/anglais) par Stephanie Schroedter, M.-Th. Mourey, & Giles Bennett, Hildesheim, Olms, 2008, p. 304-327.
- MRÁČEK (Jaroslav J. S.), « Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University

- Library instr.mus. hs 409 », *Monumenta Musicae Svecicae*, 8, Stockholm, Ed. Reimers, 1976.
- MULLALY (Robert), « More about the Measures », *Early Music*, vol. 22, n° 3, août 1994, p. 417-438.
- NEF (Karl), *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921.
- NETTL (Paul), « Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts », *Studien zur Musikwissenschaft*, 8. H., 1921, p. 45-175.
- New Grove Dictionary of music and musicians 2<sup>nd</sup> edition (The)*, London/New York, Macmillan Publishers, 2001.
- NOACK (Elisabeth), *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz, Schott, 1967, « Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte », vol. 8.
- NORLIND (Tobias), « Zur Geschichte der Suite », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7. Jahrgang, H. 2., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1906, p. 172-203.
- PARKER (Mildred), « Some Speculations on the French Keyboard Suites of the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 7, n° 2, déc. 1976, p. 203-217.
- PAYNE (Ian), *The Almain in Britain : A Dance Manual from Manuscript Sources, c. 1459- 1675*, Burlington, Ashgate, 2003.
- POTTER (David) & ROBERTS (P. R.), « An englishman's view of the court of Henri III, 1584-1585 : Richard Cook's Description of the court of France », *French History*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 312-344.
- RAVIART (Naïk), « Le bal français, du début du règne de Louis XIV à l'aube de la Révolution », *Histoires de bal*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 19-54.
- REBOURS (Gérard), *L'œuvre de Robert de Visée*, Maîtrise de musicologie, Paris-Sorbonne, 2002.
- REIMAN (Margarete), *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite, besonderer Berücksichtigung von Couperins "Ordres"*, Regensburg, Gustav Bosse, 1940.
- RIEMANN (Hugo), *Musik-lexikon*, fünfte vollständig umgearbeitete Auflage, Leipzig, Max Hesse, 1900.
- , « Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi », *Die Musik*, vol. 6, B. Schuster, Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1907.
- , « Zur Geschichte der Deutschen Suite », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 6. Jahrg., H. 4., Jul. 1905, p. 501-520.
- ROBERTSON (Michael), *The courtly consort suite in german-speaking Europe, 1650-1706*, Burlington, Ashgate, 1988.
- RODE-BREYMANN (Susanne) et SPOHR (Arne) (éd.), *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim, Olms, 2011.
- ROUCHER (Eugenia), « 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, « Regards sur la Musique », 2007, p. 79-113.
- SITTARD (Joseph), *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe 1458-1793. Nach Originalquellen*, Stuttgart, 1890 (2 vol.). Réédition Hildesheim, Olms, 1970.
- SMART (Sara), « Ballet in the Empire », dans *Spectaculum Europaeum. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, éd. par Pierre Béhar et Helen Watanabe O'Kelly, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, « Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung », vol. 31, p. 547-575.
- , « The Württemberg Court and the Introduction of Ballet in the Empire », dans *Europa Triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*, Farnhame, éd. James R. Mulryne, 2004, vol. II, p. 35-45.
- SPARTI (Barbara), BAYLE (Christine), MAS (Carles), « A hit tune becomes a hit dance. The travels of a pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France and Germany », « *All'ungaresca – al español* ». *Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820*, 3, Rothenfelser Tanzsymposium 6.-10. Juni 2012, Tagungsband, éd. par Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis, 2012, p. 147-173.
- STRONG (Roy), « Festivals for the Garter Embassy at the Court of Henri III », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, n° 2, automne 1983, p. 45-58.
- TYLOR (James), « The mandore in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries », *Early Music*, January 1981, p. 22-31.
- VELLEKOOP (Kees), « Die Estampie, ihre Besetzung und Funktion », *Basler Jahrbuch für historische*

- Musikpraxis*, VIII, p. 51-66.
- VOGELSÄNGER (Siegfried), *Michael Praetorius. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 2008.
- WADE (Mara), *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996, (« Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung », vol. 27).
- WARTBURG (Walther v.), *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes [FEW]*, vol. 16, Basel, Zbinden, 1958.
- WINKLER (Nicoline), « La Gillotte. Eine gavotte à figures », *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert*, 1, Rothenfelser Tanzsymposium, 9-13 Juni 2004, Tagungsband, hg. von Uwe Schlottermüller und Maria Richter, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis 2004, p. 248-251.

