



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 danser*. Quelques éléments de méthodologie », 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

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^e siècle, et qui va continuer de le faire jusqu'à la fin du XVII^e.

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 mélodies¹ 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

¹ 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 »², 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 Lauze³, 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 1636⁴ 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-

² 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.

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, p. 38.

⁴ 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 reconstitutions⁵.

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 prégnante⁶.

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^e 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 gaillarde⁷ ? 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 italiens⁸ –, 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 1612⁹, 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 Cour¹⁰.

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,

⁸ 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*).

⁹ 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.

¹⁰ *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^{ie}, 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 »¹¹. Un recueil manuscrit, dit « manuscrit de Lille », en donne à son tour peu après les couplets¹².

On le retrouve cette même année 1615 comme « bouree d'Avignon » dans *Secretum Musarum*, de Nicolas Vallet¹³. La même année, toujours, Georg Leopold Fuhrmann le répertorie à Nuremberg dans son *Testudo Gallo-Germanica*.

¹¹ 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 ? ».

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

¹³ 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^{er}, 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 1604¹⁴ ?).

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 manuscrit¹⁵. 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 objectives¹⁶.

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

¹⁴ 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.

¹⁵ Playford, John, *The English Dancing Master*, London, J. Playford, 1651.

¹⁶ 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 successeurs¹⁷. 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.

