

RÉSUMÉ DU PROJET

« La pratique d'une esthétique nouvelle : la danse sous Henri IV »,

par **Christine Bayle**

[recherche appliquée]

Tout d'abord, nous remercions le Centre national de la danse et le ministère de la Culture et de la Communication, et particulièrement l'attention et l'intérêt du département Recherche et Répertoires chorégraphiques, en la personne de Laurent Barré, et celle d'Anne-Christine Waibel.

Le manuscrit *Instruction pour danser les dances*¹ pour lequel nous avons eu obtenu cette aide, répond à une attente que nous avons avec Francine Lancelot dès 1977 : à la suite de ses recherches dans les années 1960, l'interprétation des écrits, de l'*Orchésographie*² de Thoinot Arbeau à l'écriture Beauchamp-Feuillet et au *Maître à danser* de Pierre Rameau faisait état de nouvelles connaissances sur deux périodes : mais ces deux périodes étaient éloignées de près d'un siècle, avérant un trou historique abyssal entre le style des danses de 1550-1588 et celles écrites dans la notation Beauchamp-Feuillet à partir de 1700.

Au vu de leur totale différence stylistique, quels changements avaient pu s'opérer et de quelles manières ? Quel pouvait en être le suivi ? Quels pouvaient bien en être les maillons manquants ?

En 1982, au moment du premier colloque sur la danse ancienne de Besançon, nous avons aperçu une piste grâce à la danse italienne qui faisait son apparition avec Andrea Francalanci et, en 1984, grâce à une rencontre personnelle inopinée avec son initiatrice, la chercheuse en danse italienne, Barbara Sparti, que nous avons fait venir chaque année pendant une quinzaine d'années³ lors de stages annuels. Ses derniers travaux sur le traité *Mastro da Ballo*⁴ (1614) d'Ercole Santucci Perugino correspondait à l'époque à ce manuscrit

¹ Avant notre propre recherche, Angene Feeves avait mis en relation l'ordre de cette suite avec les musiques par Michael Praetorius dans *Terpsichore* (1612) de la suite « qui se fait à l'ouverture du bal », Préface.

² *Orchésographie et Traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des danses*, par Thoinot Arbeau demeurant à Langres, 1688.

³ Nous sommes désolés du décès récent de ces deux chercheurs majeurs, et je veux ici leur rendre hommage. Barbara Sparti a été tant sur le plan personnel qu'artistique, d'une importance capitale dans la compréhension de la danse française via sa recherche constante, sur une époque contemporaine d'*Instruction*. (Récemment sur Santucci).

⁴ *Mastro da Ballo* (1614) d'Ercole Santucci Perugino.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

daté d'après les historiens des années 1610. La publication en l'an 2000 d'un manuscrit anonyme écrit en français, trouvé à la bibliothèque des Hesse de Darmstadt par Uwe Schlottenmüller, *Instruction pour dancer les Dances*, nous donnait une grande chance de découvrir un des maillons manquants pour la compréhension de la danse du tout début du XVII^e siècle.

L'apparente simplicité de l'énoncé du manuscrit *Instruction pour dancer les Dances* révéla très vite son opacité : le texte est pour le moins laconique.

Le texte de ce manuscrit anonyme ne se recommande de personne et ne semble commandité par personne : il serait daté de 1610-1612 d'après les quatre historiens qui en ont assuré l'analyse dans sa préface.

C'est un texte de pratique : il décrit dix-sept danses dont nous apprendrons plus tard par François de Lauze et Mersenne que les six premières « se dansent à l'ouverture du bal », puis il passe aux danses à *passages* ou en forme de jeux de société et il plonge dans une description sèche de chacune d'elles abordée du point de vue du danseur homme, sans aucune considération d'aucune sorte – ni présentation, ni historique, ni avertissement, ni références, ni défense de son projet. Aucune écriture, très peu de descriptions des pas pour aider à son déchiffrement. Prenons un exemple : le mot *pas* doit être pris ici comme *action*, *unité* ou *mouvement* qu'il faut ensuite articuler en *pas* au sens de la terminologie de la danse au XVI^e siècle comme de celle d'aujourd'hui, puisqu'aucune nomenclature (des *pas*) n'est livrée.

En revanche, dans le branle de la Chapelle et la pavane, la **comptabilisation** précise des pas, indiquée par l'auteur, nous a mis sur la voie de resserrements d'actions en *pas*, qui s'articulent par la suite en phrase. Ce que confirmera ensuite la confrontation avec la musique, qui se révèle être la clef qui ouvre au vrai travail de la phrase chorégraphique, selon le modèle pythagoricien⁵ : ainsi par exemple la Pavane d'Espagne montre que les « pas » forment des sortes de motifs qui reviennent et s'ornent ou varient.

Aucune musique ne l'accompagne et c'est à force de pratique des airs des différents auteurs du Recueil de Praetorius que l'on a pu déceler et déduire des rythmes de temps à autre. Les choix rythmiques restent encore probables mais non sûrs.

⁵ Pythagore a mis en évidence les rapports étroits qui unissent la musique et les nombres pour ce qui est « harmonieux » dans les nombres et qui donne mathématiquement des sons harmonieux.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Seul le nom des premiers branles nous sont connus grâce à l'*Orchésographie*, la référence de départ des danses de la fin du XVI^e siècle où les danses « récréatives » en danse ronde⁶ comportent de nombreuses sortes de branles : de ces danses restent décrits, à l'exception de branle double ou *commun* (Arbeau), le branle simple, le branle gay, le branle de Poitou et double de Poitou, la gavotte⁷, auxquelles il faut ajouter de nouveaux branles : le branle de Montirandé⁸ et son double, dont nous ne connaissons seulement que le nom d'un lieu dans l'Est de la France, et le branle du Chandellier, avec le même air musical d'allemande et le pas d'Arbeau, comme la pavane et les passepieds. Faisant partie de la suite « À l'ouverture du bal ».

Nous avons pu, au fur et à mesure de la recherche, nous frayer un chemin en essayant différentes versions qui sont autant d'hypothèses : les cinq premiers branles du bal d'Henri IV, qui « se dansent à l'ouverture du bal » selon le père Mersenne, finis par la gavotte (qui a une place importante par les pas qui la composent, et utilisés dans deux danses principales), présentent d'emblée de nouveaux pas et des éléments stylistiques inconnus de nous, qui nous posent donc des problèmes de réalisation car ils ne sont pas ou très peu décrits : notions de *glissé*, de *coupez*, de *cadance* à gauche ou à droite, de *cadance glissée*, de *pas descoupés*, de *favoritz*, de *retour*, de *pas relevez*. Le nom des danses et des pas, quand ils existent, nous égare. La description des *passages* ne nous fournit pas plus de repères puisque la ponctuation n'existe pas – ce qui oblige à faire un choix de coupe textuelle pour donner sens aux descriptions.

Ces pas de base pourtant se retrouvent dans nombre de danses, auxquels s'ajoutent d'autres pas comme les *pas graves*, les *chassés*, les *battus*, des *sauts ayant le pied en l'air à celle fin de le remettre derrière en l'air en ce tournant devant la damoiselle*, utilisés par exemple dans la Pavanne d'Espagne où ils se combinent différemment dans chaque passage ou couplet, selon des figures toujours différentes : des passages en avant, sur le côté, sur place, en poussette avant et arrière ou des prises de bras avec la partenaire, en tournant sur soi-même, ces passages se faisant « tant à aller que a revenir » ou du pied droit

⁶ L'*Orchésographie* où tout le monde danse ensemble ou par catégories de danseurs (par âge, par exemple les jeunes mariés).

Instruction : p. 71, la Gillotte : « dansant tout en rond comme les autres branles ».

⁷ Traité cité : « La Gavotte n'est qu'un recueil et ramazun de plusieurs branles doubles ».

⁸ Montier-en-Der : pays dans le département de Haute-Marne, en Champagne-Ardenne.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

après le pied gauche, figures que l'on peut retrouver comme jeux dans la gillotte qui paraît une contredanse du XVIII^e siècle.

Les branles de Lorraine comportent une comptabilisation des pas et sont très élaborés selon chaque branle sans figures et se font sans figure que l'arrondi du rond, ensemble.

Deux danses, avec jeux et échanges de partenaires, n'utilisent que très peu de pas, caractéristiques : les pas de la gavote, dans la gillotte et dans le refrain de La Lorraine ; les pas de courante en première partie et le pas de volte dans la deuxième, dans La Boesme⁹ qui est composée de ces deux danses¹⁰, ceci pour privilégier les figures et les jeux entre les hommes et les femmes. Cette dernière retrouve l'esprit de la courante d'Arbeau ou de la gaillarde où les garçons se montrent sans doute avantagement en passant devant les dames ou vont voir chacune d'entre elles, suivies des dames qui « en font autant ».

La Boesme connaît donc des figures faites par les hommes au milieu des dames et les dames « en feront de mesme »¹¹. L'auteur n'en décrit pas les pas mais le pas de courante alterne avec le pas de volte, et pour cause puisque la 1^{re} phrase est une courante et la 2^e est une volte, et ces 2 phrases musicales se répètent pour les figures !

Cela n'est pas sans poser de problème dans les figures qui s'enchaînent et où il est difficile, dans une même figure, d'enchaîner un autre pas (surtout si l'on danse avec une partenaire, par le bras) : en effet, les figures chevauchent la musique dans la version que nous présentons afin que chacun des cavaliers soit passé dans la même figure que le meneur. Nous avons choisi de les faire se suivre de près, donc de faire la révérence chaque fois en décalage d'une mesure pour laisser de l'espace entre les cavaliers.

C'est une proposition, sans doute provisoire, que nous vous présentons en vidéo.

En revanche, à part les seuls branles de Bretagne qui remplacerait le Triory de Bretagne d'Arbeau et les passepieds de Bretagne, ne sont plus décrits ici les branles *découpés*,

⁹ p. X. La Bohémienne : danse de Tziganes ou d'Égyptiens : la réponse est dans cette précision de Praetorius : cette danse est constituée moitié de volte (1^{re} phrase), moitié de courante (2^e phrase).

« La danse a toujours été l'une des principales ressources tsiganes, et sans doute l'activité qui plaisait le plus aux publics les plus divers. Au temps de Henri IV, comme la Cour était à Fontainebleau, des Égyptiens vinrent danser un soir de juin 1607 dans une salle du château. » *Domaine hispanique*, 1994, pp. 59, 61, 104.

Furetière. *Dictionnaire universel* (1690) : « *Bohémien, enne*, [...] *Les Bohémiennes dansent agréablement des sarabandes...* »

¹⁰ Décrit par Praetorius de la préface de *Terpsichore*.

¹¹ Negri décrit un *Balletto a due detto la Corrente*, « messo in uso dall'autore » nel quale si ballava senza cappa e spada e si passeggiava facendo vari passi e scambi con la dama, poi un altro cavaliere sostituiva il primo, poi un'altra dama sostituiva la prima e così via (Negri, 1604 : 265).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

branles de région (Poitou, Écosse), outre les danses « morguées et mimées », parfois « *ballets* pour mascarades »¹², où les influences s'entremêlent de façon proche du burlesque dans les ballets ou mascarades, ou dans l'imitation des personnes (hermites, morisques, bouffons), animaux (chevaux, sabots), ou actions... quotidiennes ou extraordinaires (lavandières, guerre).

Sont décrits des branles qui connaissent une combinatoire variée et riche de maîtres à danser comme ceux de la Grenée et la Chapelle, dont chaque passage est repris et suivi du prochain qui s'enchaîne directement.

À cela s'ajoutent des danses à deux, la bourrée et la pavane, que nous avons assez rapidement identifiée par ses nombreux passages et par une découpe très caractéristique comme la Pavane d'Espagne, connue chez Arbeau – la Pavane n'étant pas décrite ici –, et les danses spécifiquement à huit comme la Gillotte, la Boesme, inconnues également chez Arbeau ou encore le branle de Lorraine, dansé à la cour, comme les nouveaux passepieds de Bretagne.

Mais l'*Orchésographie*, comme ensemble cohérent, ne pouvait en aucun cas aider le déchiffrement du manuscrit *Instruction pour danser les danses* (1610 environ).

Après le premier déchiffrement, et la réalisation d'un certain travail, nous avons rapproché ces danses d'autres descriptions : particulièrement des deux traités de la période qui suit, *Louange de la danse* de Montagut et *Apologie de la Danse* de François de Lauze (1623) qui reprennent principalement la suite de mêmes branles dans le même ordre, mais dans une version toute différente.

Une autre piste a donc été de comparer ce qui est comparable, et ce traité de 1623 de François de Lauze, *Apologie de la Danse* et *La Louange de la Danse*, du plagiaire Montagut en Angleterre, très proche du premier, ont apporté des explications et des détails non négligeables. Leur étude, leur déchiffrement a pu opérer un miracle parce que faisant suite au manuscrit, ils ont pu se faire « pierre de rosette » l'un l'autre, tout en ne recouvrant pas la même pratique, ni le même contenu.

¹² L'*Orchésographie*, cité, p. 82, Branle de Malte, par exemple.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Nous avons une nouvelle version ici de la danse du Chandelier, bien connu chez Arbeau et très présent dans le répertoire italien également comme le Ballo de la Torcia¹³, Il Ballo del Piantone de Negri qui ont précédé cette danse ; ce qui prouve la porosité qui existe entre les différents pays d'Europe.

L'esprit reste le même dans l'échange des partenaires hommes et femmes qui se développe ici en plusieurs figures pour trois danseurs, un cavalier et deux dames, ou deux dames et un cavalier. Le cavalier, un chandelier à la main¹⁴ choisit deux dames dans le bal, les honorent en leur faisant faire un tour de salle, puis en passant au milieu d'elles, se rapproche en leur donnant la main à l'une puis à l'autre, et revient vers elles plusieurs fois en leur offrant le chandelier qu'il tient à la main, avant d'en choisir une pour l'embrasser, et l'autre pour lui donner le chandelier qu'elle continuera à son tour à faire jouer en choisissant elle-même deux cavaliers pour un nouveau jeu dansé. Les révérences accompagnent ces jeux à chaque passage.

Autre danse en couple qui fait son apparition, bien que Louis XIII (selon Héroard) en ait dansé une, appelée la Vieille Bourrée : la bourrée pour un couple, qui est décrite pour la première fois, est décrite selon six passages plus un « Premièrement » (qui est à lui seul un vrai passage), qui sont autant de figures avec le même pas double et pied en l'air d'Arbeau (dans le 2^e pas, simple).

Elle offre l'intérêt d'une danse figurée et en jeux pour un couple, qui utilise des pas qui « avancent » pour tracer les parcours dont on ne sait s'ils sont en parallèle entre les deux partenaires ou en miroir, en échange entre les deux partenaires. Les figures ne suivent pas forcément les passages musicaux : les figures étaient déjà présentes chez les Italiens, mais peu habituelles dans l'*Orchésographie*.

Tous les essais pour suivre l'ordre des trois airs de bourrée de *Terpsichore* se sont avérés de fausses pistes : la découpe, croyons-nous, est définitivement à 8. Ce qui permet de corriger des erreurs, de varier les rythmes et d'admirer les combinaisons de pas du plus simple au plus complexe avec des symétries asymétriques. Nous optons également l'écoute du premier passage musical sans le danser. Nous avons choisi d'alterner les bourrées 2 et 3 de même que, ne sachant pas de façon ferme à quels fleurets nous avons à faire (puisqu'ils ne sont pas décrits), nous empruntons le fleuret d'Arbeau pour tracer les figures.

¹³ Qui connaît des versions différentes depuis le Ballo del Fiore de Caroso en 1581, Ballo del Piantone o del Favore, Caroso, 1600.

¹⁴ Ici il s'agit d'un chandelier alors que dans les danses italiennes, il s'agit d'une fleur ou d'une torche. Arbeau donnait les deux possibilités d'un chandelier ou d'une torche.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Il nous semble que cette danse est très organisée en une sorte de discours : l'exposition simple, reprise dans le premier passage et précédée de plusieurs pas, la figure en ovale, le geste des coudes, la tenue des bras à donner en tournant, les figures en reculs de biais vers l'arrière et dos à dos, face au public, en bras droit, face l'un à l'autre et petit cercle à droite, révèle des échanges et des jeux avec une partenaire avec reprise de chaque côté de la même figure, bien qu'elle soit toujours décrite du point de vue du cavalier qui doit négocier des figures avec sa partenaire et *en présence*.

Elle semble connaître une métrique variée et en symétries avec une *clausula* (un peu comme dans la fin de phrase dans les *passages* de Pavanne qui existe également chez Arbeau) : trois pas en tournant + un petit *sault*.

Elle utilise des pas assez simples, de côté uniquement, en arrière « légèrement », des doubles de côté, parfois pour évoluer en demi-cercle, des doubles (trois pas) en avant + sault, des pas doubles finis fermés ou pied en l'air, des pas de gavotte (le premier, ou le 2^e, en tournant sur soi).

Elle révèle un style glissé, qui est général dans ces danses, et l'équivalent de doubles ou de simples d'Arbeau, souvent ponctués à la cadence par un *sault* sur deux pieds.

Il s'agit de combinaisons ludiques dans un style rigoureusement symétrique (de côté et d'autre), net et précis, un raffinement auxquels nous ne sommes pas habitués. On dirait que ces danses se rapprochent de ce qu'écrit le Père Mersenne en 1636 : « Quant aux dancieries, il y a plusieurs espèces qui appartiennent à la Musique métrique, d'autant qu'elles sont sujettes à de certaines mesures, ou pieds réglés et comptés. » Il explique « celles qui sont particulières à la France ».

C'est ainsi que le danseur et musicien, véritable maître à danser, Carles Mas a pu écrire : « Et ce n'est pas par hasard que tous les maîtres à danser de la Renaissance étaient instruits par les plus grands géomètres et mathématiciens de leurs temps, comme Fibonacci, comme Fra Luca Pacioli ! Nos traités de proportions sont en même temps des traités de musique et de danse ! Ce sont des traités de proportions, mais cette proportion-là est dans la construction de l'espace, dans la géographie, dans la description du monde, elle est dans la représentation que je me fais de l'arithmétique, du temps, c'est le rythme ». ¹⁵

¹⁵ Entretien avec Carles Mas, *Explorations interdisciplinaires*, Mascarade de Ronsard à Bar-le-Duc. 2011-2012.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Des branles de région subsistent, ici, seuls : les passepieds qui se font comme dans l'*Orchésographie* en chaîne et alternent deux enchaînements de pas différents, l'une très au sol avec un croisés du pied droit, et l'autre dans une sorte de course qui s'envole et nous fait penser aux contrastes de mouvements de certains *balli* italiens.

Et d'autre part, le branle de Bretagne avec deux combinaisons de pas simples, des pas doubles à la Arbeau pour le premier air et dont le deuxième ressemble un peu au 2^e pas de passepied appelé au viridet et se place sur un nouvel air. On a peine à voir que ce branle vienne d'une région.

La Pavane¹⁶, décrite ici, n'est autre que la Pavane d'Espagne (avec sept passages différents), qui offre des variations chorégraphiques riches et qui ne sont pas sans rappeler fortement les passages de Santucci et des Espagnols.

Nous avons pu confronter les trois versions avec Barbara Sparti et Carles Mas lors du Symposium de Rothensfels en 2012. Notons que les passages sont beaucoup plus nombreux dans les traités italiens, mais que la réalisation de cette version française est proche sans pour autant copier les *mutanze* italiennes ou espagnoles.

Nous y trouvons des passages très raffinés et complexes avec chassés, sauts et passages de jambes d'avant en arrière, des combinaisons spécifiques que l'on ne retrouve pas ailleurs avec deux motifs qui reviennent dans chacun des passages, au départ et à la cadence. Les figures entre les deux partenaires sont parfois précisées et on y retrouve une *poussette* notamment. Elle semble également tenir compte de comptes métriques.

Les quatre branles de la Chapelle offrent un comptage des pas comme dans la Pavane. Ces branles sont dans une logique avec les branles « qui se dansent de suite ».

Depuis l'*Orchésographie* du chanoine Thoinot Arbeau, les danses nommées *branles*¹⁷, se retrouvent dans plusieurs autres manuscrits et traités de danse de deux périodes suivantes, contigües : un manuscrit anonyme français retrouvé à Darmstadt, *Instruction pour danser les*

¹⁶ Musicalement les sources sont : Mersenne, *L'Harmonie universelle*, 1636, facsimile (Livre second, proposition XXIII).

Il y a un *passage* appelé la Pavane du quatrième mode, passage, très proche de celui d'Arbeau. Praetorius dans *Terpsichore* : un *passage* de Francisque Caroubel XXIX, 5 voix et 3 *passages* de Praetorius lui-même, XXX, 4 voix.

¹⁷ François De Lauze, dans *Apologie de la Danse*, écrit : « À Paris et plusieurs autres lieux de la France, nous avons la diversité des Bransles et Courantes tant à figures que simples avec partie des susdites danses ».

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

*danses*¹⁸ puis, une décennie plus tard, *Louange de la danse* (Barthélémy Montagut, 1620), copie selon l'auteur de son propre travail dans *Apologie de la Danse* (François de Lauze, 1623), reprennent le principe d'une suite suivie d'autres danses et d'autres branles.

Nous avons pu déchiffrer les cinq premiers branles du bal Henri IV qui forment une suite finie par la Gavotte. Les pas de la gavotte sont utilisés dans deux danses la Gillotte, et dans le refrain d'une autre danse en rond, les quatre branles de la Lorraine.

Nous avons une nouvelle version ici de la danse du Chandellier, en figures pour trois danseurs, un cavalier et deux dames, ou deux dames et un cavalier, la bourrée pour deux, les deux pas de passepieds qui alternent dans une sorte de course en chaîne ouverte, la pavane qui n'est autre que la Pavane d'Espagne¹⁹ (avec sept passages différents), les quatre branles de la Chapelle. Nous avons expérimenté les versions en évolution de nombre de ces danses depuis l'an 2002, dans des versions différentes au fur et à mesure de la recherche et des découvertes dans des spectacles d'été (*Le Défilé baroque* et *La Ronde des jardins*, notamment, que nous avons pu présenter dans plusieurs colloques internationaux en confrontant les résultats avec d'autres chercheurs). Les dernières danses que nous présentons à présent sont les branles de Lorraine, de la Grenée, la Boesme, la danse du Chandellier, la Gillotte.

Essayer d'avancer sans a priori ne contredit d'ailleurs pas l'importance d'avoir des connaissances, sur la période antérieure notamment.

La déduction progressive des pas décrits sans ponctuation ni rythme de chacune des danses de ces traités dans leur entier a permis d'émettre des hypothèses, notamment de pas, qui puissent jouer dans toutes les danses : nous en cherchons l'écriture pour les mémoriser et transmettre le regroupement des actions en *pas*. De nombreuses inconnues et questions ne peuvent être résolues par quiconque de façon sûre. Seules la pratique et la représentation en spectacle tentent des solutions, certes incertaines et provisoires, mais obligatoirement cohérentes.

Force a été aussi de nous référer aux styles italien ou espagnol, ainsi qu'aux styles précédent et suivant, en projetant, puisque qu'il devient perceptible ici que l'art français se

¹⁸ Avant notre propre recherche, Angene Feeves avait mise en relation l'ordre de cette suite avec les musiques par Michael Praetorius dans *Terpsichore* (1612) de la suite « qui se fait à l'ouverture du Bal », préface.

¹⁹ Rien n'est indiqué dans le texte mais la découpe des mesures et les passages correspondent à des variations.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

nourrit du savoir-faire des Italiens sous Marie de Médicis²⁰, ou en empruntant des éléments en l'absence d'indications plus précises.

En Italie en effet, après les traités de Guglielmo Ebreo, puis de Caroso et Negri, il n'y a pas eu la rupture que la France a connue jusqu'à ce manuscrit. *L'Apologie de la Danse* (1623) de François de Lauze a été d'une grande aide.

La confrontation avec les danses de la même suite d'*Apologie de la danse* a apporté des solutions quant au nombre d'inconnues et de lacunes (directions, réalisation du pas) qui restaient persistantes (*cadences glissees*, à droite et à gauche, les pas passés devant et derrière du *branle de Poitou*, par exemple).

Pour préserver la symétrie qui semble assez prononcée dans les passages, on se doit de trouver une logique et de reconnaître des erreurs (oubli d'une reprise d'un enchaînement de l'autre côté dans la bourrée) ou l'incongruité du texte dont certaines avaient été soulignées par les chercheurs praticiens qui ont publié le manuscrit et ont essayé, de même, le tout dans la pratique.

Parfois la musique et la danse ne semblent pas correspondre parfaitement dans leur structure respective ; la musique, avec ses différents passages, ne collant pas à la découpe des passages dansés dans la bourrée, ne nous a pas livré sa logique dans cette danse qui semble avoir des refrains et des *couplets* : cela nous questionne sur leur rhétorique. Il semble que la découpe ait à voir avec des pieds métriques. Mais pourquoi cette irrégularité de la musique ? Que fait-on pendant le premier passage musical qui revient ?

Les figures deviennent de plus en plus complexes, il y a une sorte de montée dans la combinatoire et une redescente qui reprend les divers motifs et les resserre dans une sorte de concrétion finale.

Une danse comme le branle simple nous rappelle les particularités du branle tel que chez Arbeau dans sa découpe en 6 temps comme chez Arbeau (au lieu de 8 temps).

Ce branle nous rappelle que la danse est faite de la marche en avant et en arrière et que les branles progressent vers la gauche tout en allant à gauche et à droite dans l'oscillation qui leur est propre.

²⁰ Ce répertoire français (cf Praetorius, Mersenne) se retrouve dans nombre de pays européens au même titre que les airs des Anglais et des Allemands. Mais c'est en 1982 (lors du premier colloque sur la danse ancienne de Besançon où était intervenu le danseur Andrea Francalanci, issu de la compagnie de Barbara Sparti) que nous étions apparue l'influence de la danse italienne sur le style français et sa probable évolution jusqu'à la Belle Danse.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Les branles gay, de Poitou, et double de Poitou, le branle de Montirandé et son double qui se fait sur la deuxième phrase musicale du branle et non dans un nouveau passage, se font en rond, font de même. Ces danses pourraient être appelées des branles coupés par l'irrégularité des pas qu'ils combinent. La convivialité se manifeste par des pas à droite et à gauche, des pas en arrière, en retour, comme des révérences, et une combinatoire intéressante et difficile à mémoriser quoique tout à fait musicale.

Les réalisations nous permettent d'aborder une esthétique de la *variété*, de la finesse qui doit présider dans le pas avec des termes (« un peu, légèrement » qui induisent une petite amplitude même dans les sauts), et plus tard, dans *Apologie de la danse* par les parties du corps précisées, la tête, les genoux, les épaules.

La Lorraine et la Gillotte, danses à huit de quatre couples, nous surprennent car on les aurait cru sorties du XVIII^e siècle comme contredanses. Notons, grâce à Cécile Laye, l'usage des danses en rond de ce genre déjà présent dans les traités anglais de la même période.

Malgré les diversité et presque un côté hétérogène de ces danses, nous voyons émerger une esthétique nouvelle, décrite de façon littérale et technique uniquement pour des initiés, où nous croyons pourtant saisir des bribes de recommandations décrites seulement ensuite par de Lauze, d'élégance à la fois du pas et de la cadence qui « ne doit pas être marquée » par des signes extérieurs mais par une extrême précision. Style de danse de société, minimaliste, en tous cas, entre ciel et terre, qui va de pair avec un style de musique et une réalisation fort différents de l'orchestre de Lully, un style intermédiaire entre Arbeau et la Belle Dance, un style de danses de société très raffiné et convivial par les jeux un peu triviaux (geste du coude) ou dans les échanges formels entre membres d'une assemblée...

Nous pourrions être en mesure d'inventer ensuite un style de théâtre qui tienne compte de ces données variées, voir hétéroclites, aux pas différents utilisés chacun selon les danses abordées.

Décembre 2014.