

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

RESUME DU PROJET

« La Danse de style Français vers 1660. Technique et forme des danses de bal à partir de sources européennes », par Hubert Hazebroucq (Les Corps éloquents)

Comment dansait-on entre 1650 et 1670 ? Durant cette période, les pratiques chorégraphiques connaissent d'importantes évolutions, aussi bien techniques (codifications), musicales, institutionnelles (création de l'Académie royale de danse, 1661) qu'esthétiques (naissance de la comédie-ballet, apparition de nouveaux répertoires...). Une nouvelle génération de maîtres à danser, dont le plus connu est Beauchamp, va alors développer, non sans l'opposition par exemple de Dumanoir¹, une technique qui ne nous est aujourd'hui guère connue que grâce à des notations de danses plus tardives utilisant les systèmes élaborés par Beauchamp et Feuillet, Favier², ou Lorin³, ainsi que par des traités postérieurs à 1700. Nos autres sources pour le domaine français sont des mentions éparses, des descriptions allusives, ou des traités très antérieurs (*Apologie de la danse* de François de Lauze, 1623, et *Harmonie universelle* de Marin Mersenne, 1636).

La diffusion du style français en Europe à cette époque permet cependant de recourir à d'autres témoignages, portant principalement sur le bal, et, pour beaucoup, jusqu'ici peu exploités. La recherche présentée ici s'est donc appuyée sur des sources étrangères, principalement sur celles provenant du domaine germanique, pour les mettre en rapport avec ce que nous connaissons déjà du style français et de ses danses de bal, « danses basses », le domaine propre de la Belle-Danse, afin de « retramer » des chaînons manquants et tenter de comprendre l'évolution qui permettrait de passer de De Lauze à Feuillet.

Une source principale : l'Instruction de Pasch (1659)

Notre étude s'est principalement focalisée sur le document *Anleitung sich bei grossen Herrn, Höfen und andern beliebt zu machen* (*Instruction pour se faire apprécier auprès des Grands et dans les Cours*) de

¹ *Le Mariage de la musique avec la danse*, 1664.

² *Le Mariage de la Grosse Cathos*, 1688.

³ Pour un genre nouveau en France, la contredanse.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

I. G. P. (Johann-Georg Pasch), publiée en 1659⁴, en raison de la richesse de son contenu pour la pratique, mais aussi pour pallier l'absence d'étude systématique d'un point de vue technique de ce « traité »⁵ depuis sa réédition en 2000⁶.

Cette « Instruction » est constituée de six descriptions de « danses » de bal - trois sarabandes, deux courantes et un « Prandel » (branle) – avec pour chacune leur musique (dessus et basse) – sous la forme de plusieurs *lectiones* (leçons). Chaque *lectio* consiste en une liste de pas ou d'actions numérotés.

Ces six descriptions font suite à un bref traité concernant les usages et la civilité, au sein d'un recueil de plusieurs traités d'exercices, portant sur le maniement de la pique, du drapeau, l'art de découper la viande, l'escrime, la lutte, la voltige sur table ou à cheval, etc., réunis sous le titre général *Kurze doch Gründliche Unterrichtung der Pique, dess Trillens in der Pique, der Fahne (Enseignement court mais fondamental de la Pique, de son entraînement, du Drapeau...)*⁷.

Johann Georg Pasch et le style français

L'auteur, Johann Georg Pasch (1628-1678), est un Hofmeister (majordome / écuyer) de la cour de Saxe-Weissenfels, qui a publié de très nombreux ouvrages sur différents exercices, mais n'a rien écrit d'autre sur la danse. Nous avons pu retrouver son oraison funèbre, apparemment jusqu'ici inconnue des historiens de la danse, qui a apporté des éléments nouveaux, dont le fait que Pasch a enseigné la danse avant 1649, laissant supposer qu'il a été formé à cette discipline durant son enfance à la cour de Dresde, ce qui peut donc rattacher sa pratique à un style légèrement plus ancien. Mais Marie-Thérèse Mourey m'a communiqué qu'il prend encore part à un ballet de cour en 1669, au côté d'un maître à danser français.

La question de la relation entre cette Instruction et le style de danse français a donné lieu à une première communication lors du colloque de Rothenfels de juin 2012⁸. On sait l'importance voire la prépondérance de ce style pour l'aristocratie germanique dès cette époque. Pasch connaît bien la

⁴ Édité par J.-G. Schwandern, à Osnabrück. Un exemplaire se trouve à la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart. Il est désormais accessible en ligne : [http://digital.wlb-stuttgart.de/digitale-sammlungen/seitenansicht/?no_cache=1&tx_dlf\[id\]=2171&tx_dlf\[page\]=1](http://digital.wlb-stuttgart.de/digitale-sammlungen/seitenansicht/?no_cache=1&tx_dlf[id]=2171&tx_dlf[page]=1)

⁵ Le terme « traité » est en réalité impropre, du fait du manque d'explications ou de considérations systématiques, par exemple. Il s'agit plutôt d'une notation à visée d'enseignement, comme l'indique bien le titre, c'est pourquoi j'emploierai plutôt le terme « Instruction ».

⁶ Édition et introduction par Uwe Schlottermüller, Freiburg, Fa-Gisis, 2000.

⁷ La partie concernant les danses occupe 38 pages, sur plus de 470 pour l'ouvrage entier...

⁸ "Six French Dances in Germany, An Instruction by Johann Georg Pasch". Publié dans "All'Ungaresca, Al español" - *Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820*, Actes du 3^e Rothenfelser Tanzsymposium, Freiburg, Fa-gisis, 2012.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

langue et les techniques martiales françaises. Surtout les dénominations des trois danses décrites renvoient typiquement à des danses de bal très couramment mentionnées au milieu du XVII^e siècle, ainsi qu'au répertoire musical français également diffusé en Allemagne. La courante est ainsi par excellence la danse de couple tout au long du XVII^e siècle. La dénomination « branle » renvoie typiquement aux danses en chaîne françaises⁹ (sans exclure que certains branles aient pu prendre d'autres formes). Quant à la sarabande, on la trouve certes au ballet, et dans sa version « espagnole », avec des castagnettes, mais il existe une sarabande de bal « à la française », relevant du domaine de la Belle-Danse.

Vocabulaire de pas

Concernant les « pas » listés dans les *lectiones*, Pasch n'emploie que peu de termes techniques français : *Pass*, *Cupe* (coupé), *Piritet* (pirouette), *Reverentz*. La plupart de ses énoncés sont de brèves mentions ou descriptions d'actions en allemand. Certains de ces termes, allusifs voire obscurs, ont pu être éclaircis par comparaison avec la terminologie des traités d'exercices. C'est particulièrement le cas pour *Schlangen Tritt* (il y a une *Schlangen Lectio* pour le drapeau), *Strappatte* (« l'estrapade » est un terme d'équitation) et « *abgestossen* » (verbe que Pasch emploie pour le maniement de la pique). En fait, pour la grande majorité des termes employés dans cette *Instruction*, il a été possible de faire des parallèles avec le vocabulaire d'exercices, (ainsi, pour la pirouette, utilisée en France en escrime). C'est ici un exemple assez extrême de parenté de terminologies entre le champ des arts martiaux et celui de la danse, ce que l'on retrouve, mais à une moindre échelle, dans d'autres traités de cette époque¹⁰. Il s'agissait sans doute ici probablement de faciliter la compréhension et la transmission de la danse, dans un cadre plus général d'éducation et dans un contexte de transfert culturel des manières françaises auprès de la noblesse allemande.

La présence du vocabulaire français – en particulier le terme « coupé » - et des indications contemporaines sur le style ont cependant conduit à faire l'hypothèse d'une exécution spécifique à la pratique chorégraphique, fondée sur l'en-dehors, l'ornementation du « pas » employant l'élevé ou le « mouvement des pieds », voire le plié dans la plupart des cas. Cela pourrait concerner jusqu'aux mots liés au verbe « *tretten* » (qui renvoie généralement au fait de poser le pied), dont la dynamique peut inclure l'extension, une des valeurs possibles pour « l'élevé ».

Un tableau général des séquences de pas a permis de préciser, pour presque tous les types de pas, les

⁹ On en trouve mention aussi bien au Danemark (en 1634) qu'en Angleterre (French Brawls).

¹⁰ Par exemple, celui d'Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado* (1642).

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

caractéristiques des appuis (ainsi « abgestossen mit den [rechten] Fuss » implique deux appuis, ici droit puis gauche), mais a montré des exceptions souvent liées au contexte ou aux types de danses. Cette absence de définition stricte des appuis pour un pas se retrouve d'ailleurs, ici comme plus tard, dans le coupé, au second pas duquel le poids n'est pas toujours transféré, et questionne donc l'action précisément désignée par le mot¹¹.

Structures des danses : *lectiones* et exercices

Plus problématiques se sont avérées les imprécisions relatives à l'espace (valeur de rotation de la pirouette) et l'absence de mention de la partenaire, probablement due au fait qu'il ne s'agit pas de danses à proprement parler (qui seraient des compositions complètes), mais bien plutôt de séquences d'exercices, comme le confirme par ailleurs le terme *lectio*, que Pasch utilise ailleurs pour un court exercice militaire au sein d'un « Jeu ». Ici, plusieurs *lectiones*, leçons ou exercices composées de séquences de pas, sont rapportées à un mouvement de danse qui tient lieu de titre. L'étude de la structure des « danses » a toutefois laissé supposer une certaine disparité dans les objectifs pédagogiques.

Notons d'abord que la structure du *Prandel* et l'absence d'éléments de comparaison ne permettent pas, en l'état actuel de la recherche, de trancher entre l'exposition complète d'une danse composée, une suite d'enchaînements fixes ou encore seulement une exploration du vocabulaire.

Par contre, il semble bien que la première sarabande, dont la combinatoire complexe de pas outrepassé même le cadre des *lectiones*, propose plutôt des enchaînements longs et coordonnés, alors que les sarabandes suivantes (n° 4 et 5) combinent ou cumulent plutôt des exercices fondés sur des pas répétés, pour certains relativement difficiles, ou reprennent des enchaînements en variant seulement l'espace.

Pour la courante enfin, des enchaînements de base, avec une riche combinatoire, semblent développés dans la première exposition de cette danse (n° 2), alors que la deuxième (n° 6) montrerait plutôt une combinatoire de brefs enchaînements de pas et des exercices répétitifs.

Il se pourrait que ce type d'enseignement par *lectiones* (qui peut aussi signifier « exemple à imiter ») soit en relation avec une pratique de la danse de bal qui ne serait pas seulement fondée sur des compositions figées, mais sur une technique de la variation par rapport à une structure déterminée,

¹¹ La dénomination semble même varier selon le type de déplacement : il n'y a pas de *Pass* qui recule, non plus de *Tritt* qui avance...

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

s'appuyant sur des enchaînements appris dont le choix et la succession sont improvisés – à mettre sans doute en relation avec la mention en France de « passages »¹² pour la courante. Pour la sarabande, le plus grand nombre des pas, leur variété, voire une certaine complexité technique ou combinatoire permettraient même d'envisager un usage de démonstration au-delà du bal.

Relation à la musique

Les questions de structure générale n'ont guère pu être éclaircies par la structure des pièces musicales correspondantes, incitant là encore à ne pas considérer ces suites de *lectiones* comme des « danses ».

Une correspondance fondée sur la cadence, rapportant le pas à la mesure, a paru convenir aisément pour les sarabandes et pour le branle (au prix d'une légère correction rythmique qui se justifie). Pour les courantes, qui ont ici une mesure en 3/4, à la différence des courantes ultérieures en 3/2, la relation entre le nombre de pas dans les *Lectiones* et le nombre de mesures dans les phrases musicales, reste, pour certaines, approximative¹³, mais l'hypothèse d'une relation du pas à la mesure est restée opératoire. On a pu relever, de plus, que malgré des carrures musicales impaires, les « actions » ou pas dans les courantes peuvent presque toujours être groupés par deux, permettant un parallèle avec la structure ultérieure du pas (voire la cadence des pas selon une mesure en 6/4 chez Taubert¹⁴).

Le travail sur les musiques conduit par Patrick Blanc (directeur musical de Passo Finto et flûtiste) lui a permis de réaliser avec le luthiste Miguel Henry le premier enregistrement des pièces transmises par Pasch, et a mis à jour des similitudes avec des pièces antérieures (particulièrement une sarabande de Mersenne). Il a surtout consisté à questionner le caractère et la dynamique de ces musiques et de ces danses. En effet, à l'opposé de leurs caractéristiques ultérieures généralement citées, la sarabande du milieu du XVII^e siècle est gaie et plutôt vive, et la courante a été rapide avant de devenir grave, peu avant de disparaître. Des expérimentations de tempi assez soutenus ont permis de mieux percevoir certaines caractéristiques rythmiques attribuées par Mersenne aux types de danse, par exemple le rythme *uuu-u* pour la sarabande, et permettent d'envisager des pistes rarement explorées pour l'interprétation de ces musiques à danser.

¹² Le terme est utilisé pour cette danse par Sorel en 1633.

¹³ Des aménagements ont toujours été possibles, en se fondant par exemple sur la *Bocanne*, où un temps de courante peut durer une mesure entière...

¹⁴ *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig, 1717.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Liens avec des répertoires ultérieurs

La reconstruction des danses de Pasch, menée en collaboration avec la danseuse Irène Feste, a également dû laisser certains points en suspens par absence d'indications ou de précisions, tels les ports de bras. Cependant, l'on peut supposer à ce sujet un entre-deux entre les descriptions de De Lauze (1623) et les ports de bras du traité de I.H.P.¹⁵ (1705), qui concernent aussi bien une courante qu'une sarabande, ou encore ceux qualifiés de bas et décrits pour la courante par Taubert. Cette « continuité » permettrait d'envisager que ce type de bras ait pu s'appliquer à d'autres danses de bal au XVII^e siècle¹⁶.

En dépit de ces multiples avancées qui ont abouti à une reconstruction de *lectiones* et à la notation de pas en utilisant le système Feuillet, la difficulté de dégager une structure spatiale précise, ainsi que de combiner ces *lectiones* en danses complètes imposait de les confronter à d'autres sources contemporaines. Ce travail de recherche impliquait aussi d'interroger de possibles reliquats de pratiques « anciennes » dans les pièces transmises en notation Feuillet. Ceci nous a conduit à étudier plus particulièrement un corpus très faible, mais cohérent de danses notées au début du XVIII^e siècle, toutes manuscrites, et pour lesquelles l'ancienneté de certaines musiques, des citations attestant l'existence de danses du même nom entre 1650 et 1670, voire le qualificatif de « vieille »¹⁷, permettait l'hypothèse que l'on avait là des traces plus ou moins fiables, plus ou moins fragmentaires, altérées ou adaptées, d'un répertoire antérieur au corpus publié en 1700¹⁸. La plupart de ces danses se caractérisent, entre autres, par l'emploi d'un vocabulaire restreint de pas, étroitement relié au type de danse, pour la plupart excluant les pas sautés¹⁹; elles montrent aussi pour certaines un parallélisme strict entre phrases

¹⁵ I.H.P. *Maître de Danse oder Tanz-Meister*, Gluckstadt & Leipzig, 1705.

¹⁶ L'importante iconographie de bals pour cette époque semble corroborer cette hypothèse.

¹⁷ L'adjectif est à manier avec discernement (ce qui a conduit à exclure par exemple le *Vieux Passepied*, la *Vieille Pavane* ou le *Vieux Rigaudon* ...).

¹⁸ Le corpus retenu comprend les pièces du manuscrit dit « Descan » (F-Pn, Ms. fr. 14884 ; FL/Ms17.1/dans le catalogue raisonné de Francine Lancelot *La Belle danse*, Paris, 1996) :

Le vieux canarye ;

La Petite bourrée (nommée aussi la vieille bourrée, dans FL/Ms 14.1/ et FL/Ms.18.1) ;

La Bocanne (musique présente déjà dans Mersenne, 1636) ;

La Duchesse (musiques déjà présentes dans les Suites d'orchestres du manuscrit de Kassel, vers 1660, éditées par Écorcheville) ;

La Vieille Gaillarde (Musique attribuée à Artus aux Couteaux(vers 1590 - vers 1656) dans le Ms de Kassel) ;

Le Traquenar par Mr de Beaufort.

Le « Rigaudons de mr Bauchand » a également servi de point de comparaison pour un style de bal antérieur à Pécour.

La musique des danses citées en gras a été enregistrée à l'occasion de cette recherche. Pour chacune de ces danses ont été réunis et présentés les principaux indices de leur ancienneté.

¹⁹ Ceci est très net dans la *vieille bourrée* et le *vieux canarye*.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

musicales et chorégraphiques, dans le jeu des reprises, alors que la combinaison de pas très variés sera plutôt favorisée dans les compositions du début du XVIII^e siècle²⁰. On relève de plus la présence de chemins courbes associés à leur contre-courbe « serrée » (en « épingle à cheveux »), dans les séquences de parcours, montrant un traitement de l'espace et des symétries qui paraît beaucoup moins « orthonormé » que par la suite. Une attention particulière a été portée à la Bocanne, et à la Duchesse, la grande variété de pas employés dans ces courantes pouvant renvoyer directement à certains éléments du vocabulaire de Pasch (ainsi, pour l'emploi de la pirouette et du « halb [lincks/rechts] herum »). Une même comparaison a été fructueusement conduite avec la sarabande de la Duchesse²¹, mais ce corpus trop faible ne permet de généralisation que par spéculation.

Cette convergence d'indices a cependant permis, par analogie, une première tentative de reconstruction et une mise en espace, pour un couple, des séquences proposées dans la pièce 1. *Sarabanda* de Pasch.

Éléments de conclusion et perspectives

En dépit du peu de sources disponibles, et avec les précautions qu'impose le recours à certaines hypothèses en attente de confirmation, cette recherche permet d'entrevoir plusieurs spécificités de la technique chorégraphique de style français de bal au milieu du XVII^e siècle²². On assiste à la diversification et à la stylisation d'un vocabulaire technique utilisé selon une combinatoire déjà complexe mais limitée, dans une corrélation étroite avec la musique, et plus particulièrement la forme de danse. Des correspondances entre sections chorégraphiques, avec leurs répétitions, et phrases musicales, avec leurs reprises, soulignent également cette conformité entre danse et musique. Le traitement de l'espace avec ses courbes, son caractère moins démonstratif qu'ultérieurement, montre déjà, quant à lui, une nette régulation par la symétrie.

Cet art de la variation dans un espace fluide témoigne d'une esthétique fondée sur l'apparente simplicité, l'élégance et la mesure. Ces caractéristiques seront plus tard intégrées, aménagées et mises au service d'une puissante conception de la création chorégraphique explorant méthodiquement les ressources des constituants du mouvement et de l'espace.

²⁰ À de rares exceptions près, dont les plus notables concernent les menuets et passe-pieds.

²¹ Particulièrement frappante y est la succession ou alternance de pas graves et de coupés divers, qui se retrouve encore dans *la Bourgogne* de Pécor publiée par Feuillet en 1700, et laisse imaginer que ce type de danse induit ce vocabulaire de pas.

²² Il convient aussi de différencier certaines danses « communes » (courante, sarabande...), dont la pratique au bal s'appuie sur des variations parfois complexes et probablement associées selon des règles « d'improvisation », et les danses figurées.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2011

Dumanoir, mais aussi De Pure²³ témoignent, par leurs « réactions », de cette apparition d'un art chorégraphique dont l'autonomie formelle ne cessera de se développer, oblitérant sans doute une pratique qui, dans un jeu immédiat avec la musique, approfondissait de l'intérieur les facettes d'une forme discrète mais ciselée.

Décembre 2012.

²³ *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, 1668.